



**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**ÖZNE'NİN KİMLİK ARAYIŞININ RESİMSEL DÜZLEMDE
İRDELENMESİ**

Esra ÇINAR

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi H. Nevin GÜVEN

ISPARTA, 2019

T.C
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Bu tez 25.10.2019 Tarinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy
~~Birlik~~/Çokluğu İle Kabul Edilmiştir.

DANIŞMAN Dr.Öğr. Üyesi H.Nevin GÜVEN
ÜYE Dr. Öğr. Üyesi Güler BEK ARAT
ÜYE Dr. Öğr. Üyesi Gülçin KARACA

İmza:
İmza:
İmza:

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İmza ve Mühür
Doç. Dr. Mustafa GENÇ
SDÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü.

**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (25/09/2019).

Esra ÇINAR



ÖNSÖZ

“Özne’nin Kimlik Arayışının Resimsel Düzlemde İrdelenmesi” adlı konu başlığı altında ele alınan yüksek lisans tezi metninde, görselleri ile açığa çıkan plastik oluşumlar etnisite kavramı ile ortaya çıkıp, özdeşleşim sürecinden sonra “kimlik” sorunsalı bağlamında değerlendirilmeye alınmıştır. “Özne” üzerinden çözümlenmeye çalışılarak, temsiliyetlerden bir dizge oluşturmayı amaçlamaktadır. Çalışma, okumalarla elde edilen bilgilerin resimsel düzleme aktarımını içermektedir. Elde edilen değerlendirmeler göstergebilimsel bir çözümleyiş ile dilbilimsel temsiliyetler bağlamında temellendirilen bir süreci kapsamaktadır. Özne’nin kimlik arayışı üzerine yapılmış olan bu tez metni, sanat yapıtındaki özne kavramına güncel sanat konularından biri olan kimlik sorunsalı bağlamında varlık felsefesi üzerinden yapısalıcı ve postyapısalıcı kuramlar çerçevesinde ve Benedetto Croce estetiğinde imgelemeye çalışılmış ikonografik figüratif unsurlardan oluşmaktadır.

Bu çalışmada, bana çokyönlü bakış açısını kazandıran ve yaptığı yönlendirmelerle sanat - bilim aşkını aşılayan çok değerli sayın danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi H. Nevin GÜVEN’e sonsuz sevgimle teşekkürlerimi sunarım. Biricik Hocamın atölyesinin kapısından içeri girmiş olmak bu yaşamdaki en büyük mükâfattır. Okuyacağınız bu tez çok değerli sayın hocam Dr. Öğr. Üyesi Güler BEK ARAT’ın kitap kaynağı olarak bizi nasıl güzel beslediğinin bir göstergesidir, ayrıca kendisine teşekkürü bir borç bilirim. Beni sanat ile tanıştıran çok değerli sayın hocam Nazenin DOSTADOST’un varlığına teşekkür ederim. Benim her an dinleyicim olan sevgili aileme minnettarım. Niyazi PEKER, bu tez sana armağanımdır, ışıklar içinde uyu Mc-Fly.

Yaşarken hepimiz ruh parçalarımızı topluyoruz, umarım ruhunuzdan bir parçaya bu tez metninde rastlarsınız.

Esra ÇINAR
Isparta, 2019

ÖZET
ÖZNE’NİN KİMLİK ARAYIŞININ RESİMSSEL DÜZLEMDE
İRDELENMESİ

Esra ÇINAR

Süleyman Demirel Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Yıl:2019 Sayfa: 124

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi H. Nevin GÜVEN

Sanat konuları arasında geniş bir yer kaplayan “özne” kavramı, kimlik söylemi ile ele alınmamış olmasının eksikliği sebebiyle; hem “özne”nin hem de “kimlik”in resimsel düzlemde çözümlenmeye çalışıldığı bu tez metni, sanatsal bağlamda felsefe, sosyoloji ve estetik kuramsal okumalar kolajıdır. Evrenselliğin geçirgenliği bağlamında, sanatsal üretimlerde varlık tabakaları arasında kültür; yapıtların kökenini oluşturmaktadır. Kültürel farklılık çözümlenmeleri ile “özne” içinde; “kimlik” temsiliyetleri barındırmaktadır.

Çalışmanın amacı güncel olarak toplumsal koşullar altında yaşanan sanat üretimlerinde; özne ve kimlik söylemlerindeki tartışmaları bir araya getirmektir. Kimliğin bir bunalımdan çok bir söylem ve bir yöntem oluşu; dönemsel bazda sanat söylemlerine bir bakış sunmaktadır. Birinci bölümde “özne”; modernist ve postmodernist süreçte kimlik ile ilişkilendirilerek kavramsal çerçevesi belirlenmektedir. İkinci bölümde, “ben” inşasında “özne”nin kimlik temsiliyetleri, yirminci yüzyıl sanat oluşumları üzerinden irdelenip; sonrasında yapısalcı ve postyapısalcı eleştiride Çağdaş Sanat oluşumları ile “özne” nin gelmiş olduğu konum olan “kimlik” üzerinden temsiliyetleri aktarılmaktadır. Son olarak üçüncü bölümde ise; düşünürlerin söylemleri temelinde öznel bir bakış ile “özne-kimlik” metinleri üzerinden oluşturulan imgeler, plastik çözümlenmeler ile resimsel bir dile dönüştürülmüştür. Genel bir ifade ile yapılan bu araştırma, sanatın “nelik” ve “kimlik” karşılığının bir saptamasını içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Özne, Modernizm, Postmodernizm, Kimlik, Temsil, Yapısalcılık, Postyapısalcılık, Etnisite

ABSTRACT

THE EXAMINING THE IDENTITY OF THE SUBJECT IN THE PICTORIAL SPACE

Esra ÇINAR

Süleyman Demirel University

Institute of Fine Arts, Painting Department, Master Thesis

Year: 2019 Page:124

Advisor: Asist. Prof. H. Nevin GÜVEN

The concept of subject occupying a wide area among the subjects of art, due to the lack of not being addressed by identity discourse; this thesis, where both the subject and the identity are tried to be analyzed in the pictorial space, is a colage of philiosophical, sociological and aesthetic theoretical readings in the artistic context. In the context of the permeability of universality, culture between the layers of existence in artistic productions; origin of the Works. Cultural differences contain identity respresentations within the subject through analysis.

The aim of this study is to bring together the debates in the discourse of subject and identity in the art production under current social conditions. Identity is a discourse and method rather than a crisis; presents an overweiw of artdiscourses on a periodic basis. In the first part the subject; in the modernist and potmodernist process, the conceptual frame work is determined by associating it with identity. In the second part, “I” represent the “Subject”s identity representations through twentieth centry art formations; afterwards, in structuralist and poststructuralist criticism, contemporary art formations and their representations thupgh identity are conveyed. Finallay, in the third part; based on the discourses of the thinkers, the images created with the subjective point of view and “Subject – Identity” texts are transformed into a pictorial language with plastic analyzes. This research, which is done with general expression, includes an analysis of art in the dialectics of “Whatness” and “Identity”.

Key Words: Subject, Modernism, Postmodernism, Identity, Representation, Structuralism, Poststructuralism, Ethnicity

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
RESİMLER DİZİNİ	v
KISALTMALAR DİZİNİ	vii
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	
1. ÖZNE VE KİMLİK KAVRAMI	4
1.1. Sanat Yapıtı ve Özne	6
1.1.1. Modernizm ve Özne	8
1.1.2. Postmodernizm ve Özne	14
1.2. Sanat Yapıtı Ve Kimlik	18
1.2.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlamda Kimlik	21
1.2.2. Yerel Söylemler Bağlamında Kimlik	22
1.2.3. Dönüşümselleşme Bağlamında Kimlik	24
II. BÖLÜM	
2. ÖZNE’NİN KİMLİK TEMSİLİYETİNDE BEN’İN İNŞAASI	27
2.1. Yapısalcı ve Postyapısalcı Yaklaşımda Öznenin Kimlik Temsiliyetleri	49
2.2. Çağdaş Sanatta Özne’nin Kimlik Arayışı	62
2.2.1. Özne’nin Kimlik Temsiliyeti Çözümlemesi Olarak Cindy Sherman İmgesi	75
III. BÖLÜM	
3. ÖZNE - KİMLİK ÇÖZÜMLEMELERİNİN RESİMSSEL DİLE AKTARILMASI	85
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	114
KAYNAKÇA	117
ÖZGEÇMİŞ	124

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No

RESİM 1. : (J.Louis David “Horace Kardeşlerin Yemini” 1784, t.ü.y.b., 330x425 cm, Louvre Müzesi)	29
RESİM 2. : (Claude Monet “Gün Doğumu” 1872, t.ü.y.b., 46x63 cm., Musée Marmottan, Paris)	32
RESİM 3. : (Henri Matisse “Yeşil Çizgi” 1905, t.ü.y.b., 40x32 cm., Kopenhag Müzesi)	33
RESİM 4. : (Piet Mondrian, “Mavi ve Sarı Kompozisyon”, 1935, t.ü.y.b., 73x69,6 cm., Hirshhorn Müzesi, Washington)	37
RESİM 5. : (Kasimir Malevich, “Siyah Kare”, 1915, t.ü.y.b., 109x109 cm., State Tretyakov Müzesi, Moskova)	38
RESİM 6. : (Jackson Pollock, “Büyülü Orman”, 1947, t.ü.y.b., 221,3x114,5 cm., Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik)	40
RESİM 7. : (Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917, Hijyenik Porselen ve Emaye Boya, Fotoğraf, Sidney Janis Müzesi, New York)	41
RESİM 8. : (Rene Magritte, “İmgelerin İhaneti”, 1929, t.ü.y.b., 62x80 cm., County Sanat Müzesi, Los Angeles)	42
RESİM 9. : (Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965, Bir Sandalye, Sandalyenin Fotoğrafı, Sandalyenin Sözlük Tanımı, 73x69,6 cm. Hirshhorn Müzesi, Washington)	43
RESİM 10. : (Christian Boltanski, “Anne” , Fotoğraf, 1974)	63
RESİM 11. : (Christian Boltanski, “Baba” , Fotoğraf, 1974)	63
RESİM 12. : (Markus Raetz, Siluetler, 1992, Ahşap Modelden Demir Döküm, Ayna)	64
RESİM 13. : (Yves Klein, “Boşluk”, 1958, Sergiden Görüntü, Iris Clert Galerisi, Paris)	66
RESİM 14. : (Piero Manzoni, “Dünyanın Kaidesi”, 1961, Demir ve Bronz, 82x100x100 cm. Hirshhorn Müzesi, Washington)	67
Resim 15. : (Joseph Beuys, Amerika’yı Seviyorum, Amerika’da Beni, 1974, New York, Bir Sahnesi)	70
RESİM 16. : (Mario Merz, “Giap İglusu”, 1968, Borular, Kümes Teli, Neon Tüpler ve Toprak, Çapı 3 m)	72
RESİM 17. : (Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri”, 1970, Fotoğraf, 8x10 cm , 69 Seriden Bir Kesit)	78
RESİM 18. : (Cindy Sherman, “Masal Resimleri”, 1985 , Fotoğraf)	80
RESİM 19. : (Cindy Sherman, “İğrençlik ve Zillet Fotoğrafları, 1990)	81

RESİM 20. : (Cindy Sherman, “ Elit Kitsch Fotoğrafları, 2000 sonrası)	82
RESİM 21. : (Esra Çınar Bir Ben Var Benden İçeri, Bir Sen Var Benden Dışarı), 2016, t.ü.k.t. 110cmx110 cm)	86
RESİM 22. : (Esra Çınar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 1, 2019, 70x70 cm, t.ü.k.t.)	92
RESİM 23. : (Esra Çınar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 2, 2019, 70x70 cm, t.ü.k.t.)	93
RESİM 24. : (Esra Çınar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 3, 2019, 50x50 cm, yerleştirme.)	95
RESİM 25. : (Esra Çınar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 4, 2019, 50x50 cm, t.ü.k.t.)	95
RESİM 26. : (Esra Çınar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 5, 2019, 30x50 cm, yerleştirme.)	97
RESİM 27. : (Esra Çınar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 6, 2019, 50x50 cm, t.ü.k.t.)	98
RESİM 28. : (Esra Çınar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 7, 2019, 50x70 cm, t.ü.k.t.)	100
RESİM 29. : (Esra Çınar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 8, 2019, 44x44 cm, t.ü.k.t.)	100
RESİM 30. : (Esra Çınar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 9, 2019, 10x20 cm, yerleştirme.)	100
RESİM 31. : (Esra Çınar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 10, 2019, 30x30 cm, t.ü.k.t.)	102
RESİM 32. : (Esra Çınar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen”, 2019, 150x210 cm, t.ü.k.t.)	103
RESİM 33. : (Esra Çınar, “Aramıza Sarı Girdi Dostum”, 2019, 74x96 cm, Buluntu Nesne Üzerine Karışık Teknik.)	105
RESİM 34. : (Esra Çınar, “Güneş”, 2019, 8x80x80 cm, Kumaş, Kağıt, Karton gibi atık malzemelerden oluşturulmuş düzlem üzerine karışık teknik.)	111
RESİM 35. : (Esra Çınar, “Ay”, 2019, 4x50x50 cm, Kumaş, Kağıt, Karton gibi atık malzemelerden oluşturulmuş düzlem üzerine karışık teknik.)	112

KISALTMALAR DİZİNİ

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile aşağıda sunulmuştur.

Akt.	Aktaran
CM	Santimetre
Çev.	Çeviren
DrI.	Derleyen
M	Metre
T.Ü.A.B.	Tuval Üzerine Akrilik Boya.
T.Ü.Y.B.	Tuval Üzerine Yağlı Boya.
T.Ü.K.T.	Tuval Üzerine Karışık Teknik.
V.B.	Ve Benzeri.
Y.Y.	Yüzyıl

GİRİŞ

Sanat yapıtının, onu yaratanın bir sembolik karşılığı olarak yaratıcısının varlığının, bilgisinin ve görüşlerinin izlerini taşıdığı düşüncesi üzerinde temellendirilen bu tez metni, kavramsal ve görsel çözümlerden oluşmaktadır. Tez metninin konusunu “özne” nin yapısal dönüşümünün modernist ve postmodernist süreçteki “özne” değerlendirmeleri ile yapısal ve postyapısal eleştirideki “özne” değerlendirmelerinin, sanatsal bağlamda “kimlik” söylemine nasıl evrildiğinin yapıtlar üzerinden irdelendiği saptamalar ve bu çıkarımlardan oluşan duygulanımsal plastik çözümlerinin aktarımları oluşturmaktadır. “Özne” nin içinde barındığı “kimlik” temsiliyetlerinin sanat söylemlerinde güncel yerini konumlandırmak sorunsalı çerçevesinde, etnisite kavramını resimsel düzlemde imgeleştirmeyi amaçlamaktadır.

Dış dünyadaki mutlak bilgilere, nesnel doğrulara ve düşüncelere karşılık gelen bağlantılar dizgesi nesnel varoluşla, kişisel deneyimsel çıkarımsamalara karşılık gelen edimlerin bütünü de öznel varoluşla ilgilidir. Öznel bir bakış açısına sahip olabilme oluşumu, ortamın normlarına ve belirlenim altı koşullarına sorgulamasız biçimde bu ortama ait olduğunu hissederek değil, tüm koşullara karşın, öz görüş ve öz tavır edinerek, yaşamını “bir dünya, bir proje” tavrı ile tasarlayabilmekle gerçekleşmektedir. Özgün yaratımın ön koşulu öznel bir tavır sahibi olmaktan geçmektedir.

“Özne” nin yapısal dönüşümünün değişimsel bir süreç içerisinde bulunduğu çağın toplumsal koşulları ile biçimlenerek bu değişimsel sürece direnmeyip başkalaşım geçirmektedir ancak bu durum “özne” nin gerçekliğini yok etmemektedir. Süreçsel değişimde “özne” kavramı başladığı yerden, gelmiş olduğu söylem olan “kimlik” söylemine kadar yapısal anlamda çağa göre dönüşümselleştiği görülmektedir. Burada bir olumlama ya da bir olumsuzlama söz konusu değildir. Burada söz konusu olan “özne” nin gerçekliğinin toplumsal normlar ile beslenip biçim ve içeriğinin öznelleşirken evrenselleşmesidir. “Özne” nin kolektif (toplumsal) kimlik-öz kimlik ve ben – öteki kavramlarını sorgulaması bu söz edilen değişimsel sürecin öznellik ile varlığını biçimlendirdiği ve “özne” nin bireyselleştiği yer olarak “kimlik” çözümlerinde kendini konumlandırmaktadır.

Kendi varoluşuna, kendilik bilincine erişebilmek ve kendi yaşamı üzerinde egemenlik kurabilmek; olağan bir bakış açısıyla “öz bilinçli özne” konumunda olabilmek özgür bir “ben” inşası ile mümkün bir olan edimdir. Bir başka deyişle kendi imgesini, bir edimsel biçim olarak görselleştirmek ancak özgün olmak koşulu ile sanat nesnesi olarak tanımlanabilmektedir. Özdeşleyim aşaması ile bir imge olarak kendini imgelemek; ötekileştirmek “özne” konumuna gelebilmenin temel koşulu olarak karşımıza çıkmaktadır. Olağan bir bakış açısıyla ötekileştirilen kendi imgesi “özne” konumuna gelirken, “ben” ve “kimlik” çözümlenmelerini de içerisinde mutlaka barındıracaktır. Dolayısıyla yapılan tez metninin amacı; “özne” nin içinde barındırdığı “ben” söylemlerinin güncel sanat konularından biri olan “kimlik” söylemine nasıl dönüştüğüne açıklık getirerek modern sanat ve çağdaş sanat okuması yöntemlerine bir bakış sunmaktır. Bununla birlikte oluşan görsellerin plastik oluşumlarının hangi kuram ve felsefe ile resimsel düzleme aktarıldığını ve teorik çözümlenmeleri imgeleyen öznel dizgelerin yaratımlarının nasıl oluştuğunu açıklamayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın estetik söylemi; Benedetto Croce’un sanatsal ifadesi ile düşünsel sorgulamalar ve seziler sonucu ortaya çıkmıştır. Croce, üç aşamada bir estetik yaratım çözümlenme yaşanabildiğini ifade etmektedir. İlki “biçim içerik ayrımını gereksiz bulması”, ikincisi “sezgi ve anlatımın aynı olması” ve üçüncüsü “yaratımların mantıkla değil, sezgiyle ortaya çıkmasıdır”. Konuyu biraz daha açmak gerekirse; sezgi ile özdeşleşen olgucu-deneyci sanat görüşlerinin yetersizliklerine dikkat çekerek deneyim ve duyularımıza anlam kazandıran şeyin imgelem olduğunu vurgulamaktadır. Sezgi ve anlatım aynı şey ise biçim ve içerik ayrımını bu nedenden gereksiz bulmaktadır. Sanatsal anlatım, yoğun duygulanım ve duyguların lirik sezgisi ile geçmişten günümüze insan varlığını dönüştüren tinsel bir uğraştır. Bu nedenle Croce : “Seziler sanatsaldır” ifadesini her daim vurgulamaktadır (Murray, 2009:101-4). Her gerçek sanatsal temsilin, başlı başına bir evren olduğunu ya da bireysel biçime bürünmüş bir evren olduğunun anlaşılması üzerine araştırmanın kapsamı belirlenmiştir.

Claude Lévi Strauss’un “yaban düşünce” adlı kitabı ile başlanılan sanat sorgulamalarının çözümlenmesi için; Adnan Turani, Mehmet Yılmaz, Nobert Lynton ve Anna Carola Krausse gibi sanat tarihi bazında bir araştırma yapılmıştır. Etnisite

kavramının kimlik sorunsalı bağlamında nerede olduğuna ulaşmak amacıyla da pek çok kültür, mit, ideoloji, çokkültürlülük, kimlik, göç, etnik sosyoloji, sanat sosyolojisi, Budizm, sanat ontolojisi gibi konular içeren kaynaklardan yararlanılmıştır. Kavram çözümlemesi yapıldıktan sonra “kimlik” kavramının “özne”nin bireyselleştiği yer saptaması doğrultusunda araştırmalar “özne” izleği kronolojik ve dönemsel bazda incelenmeye alınmış ve dönüşümselleşmesini “J.Baudrillard, F.Saussure, C.L.Strauss, L.Althusser, R.Barthes, J.Lacan, M.Foucault, J.Derrida” gibi toplumbilimcilerin/düşünürlerin saptamaları ile sürdürerek, yapısalcı ve postyapısalcı eleştiride “özne” çözümlemesine taşınmıştır. Güncel sanat konularına çeşitli dergi ve makale incelemeleri ile sanatsal çözümlemelerin bir taraması için Sanat Dünyamız, Artist Modern, Artist Actual, Milli Folklor, Toplumbilim, İdil, Sanat ve Tasarım, Doğu Batı, Cogita, Edebiyat Eleştirisi, vb. dergiler ile Cumhuriyet gazeteleri incelenmiştir. YÖK kütüphanesi’nde yapılan araştırmalar sonucunda konuyla doğrudan bağlantılı olarak hazırlanan bir tez çalışmasına rastlanmamıştır.

I. BÖLÜM

1. ÖZNE VE KİMLİK KAVRAMI

Sanat yapıtının oluşumunda öznenin kimlik bunalımı toplumsal ve kültürel alanın oluşumu ile tamamen bir krize dönüşmektedir. “Özne'nin kimlik arayışının resimsel düzlemde irdelenmesi” adlı yüksek lisans tez metni kapsamında incelenen özne; yalnızca nesneye karşılık gelen bir kavram değildir. Anlatılmak istenen özne, nesneyi de içine almaktadır.

Algılayan olarak, nesnelere ve onların anlamının sorumluluğunu yüklenen “özne” nin, kendi dünyasının merkezi olması ve tekelliğinin vurgulanması açısından bireyselliğinin ele alınması, görme biçiminin sorgulanması iken, sanatın sorgulanmasında, nesneyi bağlamından kopararak yeniden tanımlayan ve özne-nesne sorunsalından uzaklaşan sanatçı, “sanat nedir?” sorusu üzerine odaklanmaktadır (Öndin, 2009:134). Burada karşımıza çıkacak olan sanatta nelik ve kimlik karşıtlığıdır. Nesnel dünyayı üretkenliğiyle, eylemleriyle kavramak eğiliminde olan insanın dünya ile ilişkisinde karşısına çıkacak öncelikli unsur yabancılaşmadır. Kişinin dış dünya karşısında kendisini edilgen olarak kabul etmesini ifade eden yabancılaşma, yaşamın bütünsellik olarak algılanmasından kaynaklanmaktadır.

Yabancılaşma kavramına karşılık gelen terim küreselleşme olarak nitelendirilirken süreç şöyle özetlenebilmektedir; demir perde'nin ortadan kaldırılıp; soğuk savaşın bitmesiyle dünya, “kültür dönemine” girmektedir. Ekonomik, toplumsal, siyasal yaşam ve sosyal düşünce giderek kültürle ilişkilendirilmeye başlamaktadır. Tarih ve coğrafya, modern zaman ve mekân, ruh ve bilinç ve tüm bu sorgulamalar ile kurulan mitler ve metafizik geride kalarak, modern ötesi/sonrası bir çağa geçilmeye başlanmaktadır. Endüstriyel yaşam biçiminin gelişmesi; tarih ve ideolojik söylemleri, komünizmin ve kolonyalizmin gelişmesi de modern öznenin parçalanmasıyla; insan ötesi - insan sonrası post zamanları kültürle buluşturmaya ve postkolonyalizm söylemlerinden söz edilmeye başlanmasını tetiklemektedir (Artun, 2013:9).

Tez metninin birinci bölümünde kavramlaştırılan ve kimlik ile karşıt bir eleştiri çerçevesinde sanat alanında temsiliyet sorunu ile çözümlenmeye çalışılan “özne” içinde aynı zamanda bir paradoksu barındırmaktadır. Bu paradoks

çözümlemesi üçüncü bölümde ele alınacaktır. “Özne”nin kimlik temsiliyetlerini incelediğimiz bu tez metninde; neden “kimlik” demek varken “özne” denmektedir? Sorusunu yanıtlamak için başlamak yerinde olacaktır.

Öncelikle “özne”, dilbilgisel bir terim olarak, doğduktan sonra öğrendiğimiz ve erkek ya da kadın olmanın kültürümüz tarafından belirlenen anlamları da dahil, içselleştirdiğimiz anlamlar sunan dile doğrudan vurgu yapmaktadır. İkincil olarak, terimin dilbilgisel açıdan belirsizliğini de beraberinde getirmektedir. Belirli kültürel kurallar çerçevesinde istediğimizi yapmakta ve konuşmakta özgür oluşumuz çeşitli kopuklukları ve çelişkileri de sunmaktadır. Olağan bir bakış açısıyla bu şu demek; birbiriyle uyumlu olması gerekmeyen bir dizi farklı “özne” konumuna sahip olabilmekteyiz. Buna karşın “kimlik” aynılığı çağrıştırmaktadır ve tez metninin birinci bölümünde söz edilmiş olan bu terimin anlamı İngilizce’de “identity” (kimlik) Türkçe’de “özdeş” tir. Yani “özne” ler farklılık gösterebilmektedirler, hatta kendilerinden bile farklı bir yapıya bürünebilirlerken, kimlikler aynılıktan beslenmektedirler (Belsey, 2013:73).

Özne, bireyin eyleyen olma isteğidir. Öznelleşme de bireyleşme isteğidir ve bu süreç ancak araçsallığın dünyasıyla kimliğin dünyası arasında yeterli büyüklükte bir arasaha bulunduruyorsa gelişebilmektedir. Araçsal dünya ve kimliğin dünyası arasında bir arasahanın varlığından söz edilemiyorsa –ikisi de birbiriyle çelişmesine karşın- hem öykünmeli katılımın hem de toplulukçu kapalılığın kucağına düşülmektedir. Başlangıç noktasının giderek uzaklaştığı ve varış noktasının da yeni geleni kabul etmediği çifte bir dışlama gerçekleşmektedir (Touraine, 2005:83).

Kişisel özne, fazla somut fazlasıyla karmaşık bir bütünlük oluşturan haklardan çok ödevlere dayalı bir kimliği ve özgürlüğü değil de aitliği benimseten topluluklardan kurtularak oluşabilmektedir (Touraine, 2005:82). Aynı zamanda hiçbir biçimde ussal davranışlar sergilemesi ile tanımlanmamakta tersine, araçsal ussallıkla toplumsal ve ruhsal bir kimliği kişisel bir yaşam deneyiminde birleştirme çabasıyla tanımlamaktadır (Touraine, 2005:287). Kimlik her ne kadar “özne” nin bireyselleştiği yer olarak tanımlansa da bu iki kavram arasındaki arasaha ne kadar geniş ise öznelleşme o derece mümkündür. Bu nedenle her iki kavram hem birbirini içine alır hem de birbirinden ayrılmaktadır. Ait olmak ve olmamak gibi karşıtlık ile

biçimlenebilirken, kendi dünyasının merkezi olması önemli bir öznelleşme koşuludur. Bu nedenle her iki kavram da içinde “ben” kavramını barındırmaktadır.

1.1. Sanat Yapıtı ve Özne

Kelime olarak “özne”, nesneye karşıt, ondan ayrı olarak var olan; varlığın bilincini, sezgisini, algısını, düş gücünü; bilmek, duymak, alımlamaya açık olmak için; algılayabilmek, kavrayabilmek, bilgiye ulaşmak için; tasarlayıcı, düşüneni, duyanı, işiteni, göreni ve en önemlisi sorgulayanı, yani genel bir ifade ile bütünü parçasındaki yaşantıları içeren geniş anlamda bir kavramdır (Güçlü A. B., E. Uzun, S. Uzun, Ü. H. Yolsal, 2002:113’den akt. Kaplanoğlu, 2008:8). “Özne” kavramı Alain Touraine söylemleri temeline dayandırılarak nesneyi de içine almaktadır. Touraine’in tanımıyla; “özne”; genel toplumsal davranış ilkeleriyle, özel toplumsal davranış ilkelerinin kesiştiği yerde konumlanmaktadır” (Touraine, 2005:228). İnsanı bir varlık olarak diğer varlıklardan farklı kılan; bilinçli bir biçimde varoluşsal varlığının farkında olması durumudur. Burada genel toplumsal görüngüsellik ile özel toplumsal görüngüsellik ilkelerinin kesiştiği yeri saptayabilmek konusu ortaya çıkmaktadır. Bu saptama “özne”nin varlığının doğru ya da yanlış algılanması durumuyla bağlantılıdır, bu durum kesişen yerin konumunun belirsizliğini ortaya koyarken, başka bir varlığın da doğru veya yanlış algılanması sorgulamasını da içerisinde barındırıyor demektir. Karşıt bir durum görünüyor gibiyken burada aynılık durumunun ifadelendirilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Kökenbilimsel anlamda “özne”, nesnenin dış kabuğunu oluşturan görünüş ve biçimin içini ifade eden “öz” kelimesinden türetilmektedir. “Özne” konuşma dilinde; bir duygulanımsal durumun edimsel dışavurumu, biçiminde ele alınırken felsefede; tinsel varoluş ve bilinç kavramlarını kapsamaktadır. Genel bir ifade ile dış dünyadaki mutlak bilgiler, bir insanın dışındaki varlıkların tümü; nesnel varlık olurken bir insanın içindeki varlıkların tümü ise; öznel varlık olarak adlandırılmaktadır. Bilinen bir nesne karşısında bilen, kavrayan ve etkin olan daima “özne”dir. Nesne arasındaki ilk edimsel ilişkinin başladığı yer; insanın varoluşsal varlığının farkına varmasıyla başlamaktadır.

İnsan; genel toplumsal davranış ilkelerinde, nesneyi belirleyen yasaları tanıyıp öğrenerek ve bu çıkarımları özel toplumsal davranış ilkeleri ile kendi

amaçları çerçevesinde kullandığı yerde özneleşmektedir. Bunu yaparken nesneyi değiştirdiği gibi kendini yenileyerek ve gelişmektedir. Olağan bir bakış açısıyla burada “özne”; kendi özel amaçlarına uygun bir biçimde nesneyi değiştirmektedir. Durum böyle olunca “özne” merkezi bir biçimde bilen konumuna gelmektedir. Kant’a göre kendini bilme ile başlayacak olan bilgi aracılığıyla insan, denetleyeceği doğayı da yeniden bir bilgi olarak kurmaktadır (Özetürk, 1994:33).

Sanat yapıtında “özne” kavramına bakacak olursak, insanın varoluşsal varlığının farkındalığı ile bağlantılı olarak; varoluşçuluğun kurucuları arasında sayılan Alman filozof Martin Heidegger (1889-1976); varlık felsefesi kuramıyla ele alınmaktadır. Heidegger, insanın varlığını “dasein” olarak tanımlamaktadır. “Dasein” kelimesi ne bir bilinç, ne bir öznellik, ne de bir ussallık anlamında bir kelime değildir. Sürekli bir “oluş ve oluşum” içerisinde olan bu kavram; hem kendi varlığını hem de varlıkların varlığını devingen bir biçimde içerisinde barındırmaktadır. Heidegger, teknolojinin yıkıcılığına karşın sanatı, kurtarıcı bir güç olarak görmektedir. Ona göre bozulmuş ve yabancılaşmış bir dünyada, sanat bir ışık, bir umut olarak durmaktadır. Heidegger’e göre sanat; bir “oluş”, “oluveriş”tir. Bunu Heidegger; “bir yapıt olmak, bir dünya kurmaktır” sözüyle vurgulamaktadır (Yılmaz, 2009:111).

Sanat yapıtında “özne” çözümlenmesi için sanat yapıtının kökenine inmek gerekmektedir. Çünkü sanat yapıtı, dış dünyadaki mutlak bilgilere dayalı nesnel bakış açısı ile kişisel deneyimsel çıkarımsamaların kesiştiği bir yerdedir. Sanat yapıtının kökeni olarak anlatılmak istenilen; “bir şeye neden olan ve bir şeyden olan” demektir. O şey de bulunduğu ve olduğu haliyle ne ise odur. Bir şeyin olduğu haliyle ne olduğuna onun “özü” ya da “doğası” denmektedir. Bir varlığın kökeni, onun varlığına ait doğasının kaynağıdır. Sanat yapıtının kökenine ilişkin sorgulamalar, sanatın varlığına ait doğasının kaynağını bulmayı amaçlamaktadır. Diğer bir ifade ile değerlendirildiğinde sanat yapıtı, sanatçının eli ve etkinliği ile oluşmakta ve yaratılmaktadır. O halde sanatçının kimliği nasıl oluşmaktadır?

Sanatçının kimliği onun yarattığı yapıtıyla oluşmaktadır. Yapıtın bir sanatçıya saygınlık kazandırması demek, sanatçının öncelikle o yapıt içinde doğması demektir. Birbirleri ile ilişki içerisinde olmaları durumunda da sanatçı yapıtının

kökene, yapıt da sanatçının kökeni durumundadır. Biri olmaksızın diğeri de olmaz. Durum bu biçimdeyken biri diğeri için “tek” dayanağı da değildir. Bu söylemler içerisinde her ikisi de birbirini önceleyen bir nitelikteyken üçüncü bir şey sayesinde önceliklenmektedirler. Birbirinden farklı biçimde ve zorunlu olarak; sanatçının yapıtın kökeni olması, yapıtın kökeninin sanatçı olması gibi söz edilen üçüncü bir şey “sanat” tır. Bağıntılı bir açıyla sanat da hem sanatçının hem de yapıtın kökenidir.

Sanat; hem sanatçının hem yapıtın kökeni durumunda iken, gerçek/genel bir düşünce olarak hiçbir şeye karşılık gelmeyen içinde sanatçılar ve yapıtlardan başka; ortak bir fikrin ötesini işaret eden bir sözcüktür. Bu durum tam tersi biçimde de yanıtlarını bulabilmektedir. Yapıtlar ve sanatçılar, yalnızca sanatın kökeni olarak varoluş durumundan başka birbirlerinin varoluşlarına şahit olmaktadır.

Sanat yapıtının kökenine ilişkin sorgulamalar, sanatın doğasına ilişkin sorgulamalara dönüşmektedir. Ortak bir fikrin ötesine işaret eden bir şey anlamına gelse bile sanat, yapıtlarla sanatçıların gerçekliği bağlamında varlığını koruyabilmektedir. Sanatın ne olduğu; sanat yapıtından çıkarılabilmektedir.

Sanat yapıtının kökenine baktığımızda karşımıza yapıtlar ve sanatçılar çıkmaktadır. Yapıtlar ve sanatçılar ise; ortak bir fikrin ötesini işaret eden gerçeklikleri ortaya koyan sanatı oluşturmaktadır. Yapıtın ve sanatçının kökeni de sanattır. Olağan bir bakış açısıyla burada sanat yapıtındaki “özne” imge yoluyla gerçeği oluşturmaktır (Yılmaz, 2009:112-8).

1.1.1. Modernizm ve Özne

“Modernlik” ve “modernizm” çoğu zaman birbirleri yerine kullanılabilen çoğu zaman farklı anlamlar barındıran terimlerdir. Krishan Kumar, modern dünyayı doğuran değişimlerin hepsini modernlik terimi ile isimlendirmektedir. Modernizm on dokuzuncu yüzyılın sonunda batıda ortaya çıkan bir kültürel harekettir. Modernlik bir açıdan modernizme karşı gelişen bir eleştirel tepki olarak görünmesine karşın birbirleri ile bağlantılıdır. Olağan bir bakış açısıyla postmodernlik ve postmodernizm terimleri içinde aynı durum söz konusudur. Bunun nedeni bu terimlerin anlamları konusunda genel bir uzlaşımın olmayışıdır.

“*Modo*”; son zamanlar ve tam şimdi kelimesinden gelen “*modernus*” ile “*hodiernus*” kelimesinden hareketle Latinceye yaratılmış bir sözcüktür. Kullanımı ilk olarak beşinci yüzyılın sonunda İsa’dan sonra *antiquus*’un karşıt anlamlısı olarak kullanılmıştır. Onuncu yüzyıldan sonra “*modernitas*”; modern zamanlar anlamında ve “*moderni*” yani; bugünün insanları biçiminde anlamları bulunmaktadır. Modernlik bundan dolayı Hristiyan Ortaçağların bir icadı olarak kabul görmektedir (Kumar, 2013:88). Modernizm, modernlik değildir. Modernizm düşüncesi on dokuzuncu yüzyıl modernliği hem olumlulamakta hem yadsımaktadır. Modernliğin ilkelerini hem sürdürmekte hem de modernliğin direkt olarak çekirdeğine meydan okumaktadır (Kumar, 2013:106).

Modernlik bizi biz yapanın “yaptıklarımız” olduğunu kesinlemektedir. Öyle ki en güçlü kesinlemesidir bu; diğer taraftan yaşadıklarımıza bakılırsa, bizi biz yapan artık yaptıklarımız değil, deneyimlerimizi düzenleyen ekonomik, siyasal ya da toplumsal çarkların etkisiyle oluşan davranışlara günden güne yabancılaşmakta oluşumuzdur. Kimimiz kitle toplumunun bilgi ve ürün akışına bırakmaktadır kendini, kimimiz de üretimin, tüketimin ya da kitle iletişiminin kısırtmalarını süzerek kendi kimliğini koruyan yeni bir topluluk oluşturma çabasına bırakmaktadır. Ama büyük çoğunluk her iki evrene de ait olup, her iki evrene de sahip olmayı istemektedir (Touraine, 2005: 33).

Matei Calinescu, birbirinden ayrı ve keskin bir çatışma halinde olan on dokuzuncu yüzyılın birinci yarısı civarında yüzeye çıkan, modernliğin içinde barındırdığı politik ve toplumsal bir düşünsel tasarı olarak modernlik terimi ile estetik bir kavram olan modernlik arasındaki bölünmeyi tam olarak saptanamasa da bunu açıklamaktadır. Döneme bakıldığında bir yanda sanayicilik, ilerleme, bilim ve en önemlisi akıl; diğer yanda bunların duygulanımsal, sezgisel ve imgelenimsel durumlarını yadsıması ve reddetmesi durmaktadır. Bir diğer yanda; burjuvazi modernliği vardır; diğer yanda burjuvazi modernliğini tam olarak reddedişyle modernliği eritip, tüketmeye çalışan; kültürel modernlik bulunmaktadır (Calinescu, 2010:47-8).

Modernlik, başlangıcından beri “doğal yasaların evreniyle”; “öznenin dünyası” arasında – Descartes’in sözcükleriyle söyleyecek olursak; uzamla-ruh

arasında - bir ayrıma gitmektedir. Modernlik; dinsel dünya görüşünün gerçekliğini yitirmesiyle doğmaktadır, çünkü bu görüş hem usçudur hem de erekçi bir bakış açısını barındırmaktadır (Touraine, 2005:35).

Alain Touraine'e göre; hangi toplumda ya da düzende olursa olsun "özne"; bir özgürleşme gücüdür. Tanımı olumsuz veya yıkıcı olsa bile, ötekini bir özne olarak kabul ettiğinde, kendi ve ötekini birer özne olarak sayması gerektiğini söyleyen hukuksal ve siyasal kuralları benimsediğinde bir içerik kazanmaktadır. Varlığını sürdürebilmesi için, kendisini bütünüyle saran dış güçlerden kurtulması gerektiği gibi kendi bilincinden de kurtulması gerekmektedir. Bir özgürlük kanıtıdır o, bir ahlakçı değil, hele hele bir ahlaklılaştırıcı ve baskın norm ve değerlerin savunucusu hiç değildir. Bu yüzden öznenin en iyi betisini "aykırı" kavramında bulan Touraine; özne, sözdür ve kimse onu duymasa ya da görmese bile tanıklığı herkese açıktır, demektedir (Touraine, 2005:106).

Modern toplum; bireyle kurumlar arasındaki uyumunu uzun zaman korumuştur; çünkü; usçu bir dünya, toplum ve birey anlayışının evrensel değerde olduğunu kesinlemektedir. Bu anlayışın ne denli yüceltildiğini anlamak için; anlamını yitirmeye başladıktan sonra bile; kimilerinin uzun zaman –artık bir yüzyıl oldu- ona bağlı kaldığını anımsamak yeterli olmaktadır. Bu dünya görüşünün temel parçası halk egemenliği düşüncesi, geleneğe ya da Tanrı yasasına bağlı kalmakta ısrar eden eski yönetim biçimlerinin kalıntıları üzerine bir özgür ve ussal yurttaşlar topluluğu kurma tasarısıdır. Modern siyasa, temel savında, insanı bir yurttaş, sonra da bir çalışan yapmaktadır (Touraine, 2005:34).

Modernlik, kentsoylu bireyciliğe bir düzen ve bütünleşme ilkesi ekleyerek gelişebilmektedir. İlk modern toplumlarda bu ilke, bir hukuk devleti olarak, evrenselci ve bireyci bir hukukun ilkeleri doğrultusunda işleyen bir kurumlar bütünü olarak algılanan bir toplum düşüncesidir (Touraine, 2005: 36). Usun evrenselciliği ve ahlaki bireycilik, yasayla özgürce düzenlenen bir toplum düşüncesinde buluşmaktadırlar.

Kentsoyluluk sözcüğüne birçok yananlam yüklenmektedir, ama bu kentsoylu toplum aynı zamanda on yedinci ve on sekizinci yüzyıllardaki devrimci hareketlerin toplumunu ve kişisel yaşamdaki ve aile – kamu yaşamındaki duyguların anlatımının

nihayet kabul gördüğü bir toplumu oluşturmaktadır. Yine de durum bu biçimdeyken toplumsal kurumlar özel yaşamla, kamu yaşamı arasındaki kopukluğu hiçbir zaman ortadan kaldıramamaktadır. Aydınlanma çağında bile dünya ekonomisi, duyguya, saygıya ve insan hakları düşüncesine dayanan ahlaklıktan uzak birtakım davranışları yaymaktadır. On dokuzuncu yüzyılda baskın görünen ilerleme düşüncesi, çok daha gözle görülür bir biçimde paranın egemenliğiyle, ulusçuların artışıyla, işçi sefaletleriyle, kent yaşamı sefaletiyle ve sınıf çatışmalarıyla biçimlenmektedir (Touraine, 2005: 38). Tam olarak on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, sanayi toplumunun toplumsal çatışmalarının olduğu sırada, klasik modelin düşüşü giderek hızlanmaktadır. Günümüze dek ise; ilke ve yasalarını, özel yaşamın ve sivil toplumun tüm gereksinimlerine olduğu gibi ekonomik etkinliklere de benimsetebileceğini düşünerek siyasal düzene yeniden merkezi bir yer vermeye çabalanmaktadır (Touraine, 2005:39).

Mehmet Yılmaz modernlik fikrini Alain Touraine söylemi ile şöyle özetlemektedir; “toplumun merkezindeki Tanrı’nın yerine bilimin gelmesi ve dinsel inançlara yalnızca özel yaşamın sınırlılığında yer bırakılması” biçiminde bir açıklama getirirken modernlik düşüncesinin “akılcılık” düşüncesinden ayrı düşünülemez oluşunu ve hiçbir koşulda birinden vazgeçilemez, biri bir diğerini de reddetmez demektedir. Olağan bir bakış açısıyla şunu ifade etmektedir; insan akli ve iradesi modern düşünceden kopamaz. Modern bir toplum, bilimin teorik durumunun, teknolojik uygulamaların pratiğinin, entelektüel bakış açısıyla her çeşit siyasal ve dinsel inançtan bağımsız bir konumda olmalıdır. Modernist düşünce; içerisinde kendi karşıt görüşlerini de barındırması, evrenin “akıl” yolu ile algılanabileceği ve ele geçirilebileceği düşüncesi üzerine kurulmuş bir ütopyadır. Modern denen sanat işte bu süreçte biçimlenen bilincin ürünüdür (Yılmaz, 2006:15). Bu nedenle modern dönemde metafiziksel söylemlerden söz edilmektedir.

“Klasik özne” nin neliğine ilişkin çok net bir tanımlama getirmek oldukça güç olmakla birlikte, bu “özne” nin Aydınlanma “özne” sine göre daha edilgen konuma yerleştirilen bir özne olduğu savunulabilmektedir. Descartes ile başlayan çizgide “özne”, kendisi dışındaki tüm evreni nesneleştirerek kendini bir bilgi unsuruna dönüştürmektedir (Öztürk, 2010:11-2). Bu yol ile evren büyümlü niteliklerinden arındırılarak, insanın merkezde olacağı mekanik bir analize sokulmaktadır.

Nietzsche'ci yoruma göre “özne” Sokrates'ten başlayan süreçte oluşmaya başlamış, Hristiyanlık dolayımından geçerek bütün bir Batı felsefesi boyunca inşa edilmiştir (Nietzsche, 2006:11).

Aydınlanma düşüncesinin ve genel bir ifade ile erken modern dönemin düşüncesindeki temel gelişimler ilk olarak, özgür ve akıl varlığı olan “özne” sorununa yoğunlaşmaktadır. Batı düşüncesinde özneliliğin tanımını yapmanın zorunluluğu, geleneksel söylemleri ve edimleri, kendiliğinden eleştirel bir çatışma krizi içine sürüklemektedir. Bu kriz içerisinde sürekli olarak tekrar tekrar evrimini kabullenerek “özne”ye bir alan açmak durumunda kalmakta ve döngüye dâhil olmaktadır. “Kendilik” dünyanın temel sorunu haline gelmektedir, bu oluşumlardan dolayı modern çağı “özne çağı” yapan Aydınlanma'dır. Bu çağa “düşünen öznenin aydınlığa çıkması” denmektedir. Bu çağ; bilim alanındaki gelişmelerle, bakış açısı olarak ufukları genişleyen insanların keşif ve icatlar yaparken; dinsel baskıları, tanrı ve kendi varoluşsal varlıklarını sorgulamaya başlamaları ile toplumu eleştirel bir düşünce temeline konumlandırmaya başladıkları bir çağ olarak nitelendirebilmektedir. 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 yönlendirmeye başlayan bir varlığa dönüştürmektedir (Mansfield, 2006:26). Başka bir deyişle sanatın tarihine baktığımızda da bir “ben” keşfini görebilmek mümkündür. Bu konuya tezin ikinci bölümünde sanatta temsiliyet sorununda değinilmektedir daha sonra “özne” nin ilk temel sorunsalı “ben'in inşası” sunulmaktadır.

Aydınlanma düşüncesini önceleyen Montaigne, Descartes, Bacon ve Montesquie'nun ortak çabası olan insan merkezli evren anlayışını, insanın egemenliğini - doğadan topluma her şey üzerinde - kurabilirliğini bilginin - dolayısıyla aklın - merkezde olacağı bir yapı üzerine inşa edip, tanrı merkezli özne anlayışının yerine bırakmaktadır. Yeni bir “özne” arayışını akla uygun, özne-nesne diyalektiği bağlamın irdelenirken şöyle bir kronolojik durum çıkarılabilmektedir. Kant'la birlikte felsefi olarak doruğa ulaşan yeni evrensel “özne”, Nietzsche'den başlayarak, Hermeneutik ve Varoluşçu gelenek, Frankfurt Okulu ve Postmodernist, Postyapısalcı düşünürlere kadar süreklilik taşıyan bir biçimde eleştirilmekte ve tartışılmaktadır (Öztürk, 2010:8).

Aydınlanma çağının en eski öğretilerinden biri olan René Descartes'tan (1596 – 1650) günümüze benlik bilgisinin, kuramsal felsefede bilgi kuramında ilk olmasının yanında önemli oluşu “düşünen özne” ve “ben” in bilincine varılmaya çalışılması olmasındandır. Bu açıdan bakıldığında bilgiyi; insanı dünyadaki yeri ile ilgili “ben” sorgulaması ile ele almaktadır. “cogito ergo sum” yani; “düşünüyorum o halde varım” cümlesini kısaca şöyle açıklamak mümkündür; “ben her şeyden önce ben varım, varlığımın farkında olduğumdan, bilinçli olduğumdan gözlem yapan ve bilgiyi deneyimleyen kendim, bunlara anlam veriyorum”. Olağan bir bakış açısıyla burada var olmakla, düşündüğünün farkında olmak aynı anlamdadır (Mansfield, 2006:28). “Özne” nin felsefe olarak merkezi rol üstlendiği Descartes'ın cogito'sundan itibaren “ben” gözlemleyen bir bilinç haline dönüşmüş olduğunu kabul etmek gerekmektedir.

Dönüşen “özne” nin dönemi için yani; Modern Dönem için Mehmet Yılmaz;

“İsteyen resim yapar, isteyen heykel, isteyen soyut çalışır, isteyen figüratif, isteyen kavramsal işler yapar, isteyen film çeker; hiçbir anlatım yolu aşağılanamaz; güçlü olan ayakta kalır. Bu durum Modernizm'in seçiciliğine karşılık, farklı disiplin ve biçemlerden oluşan bir çoğulculuğun öne çıkarılmasıdır; ki bu da Postmodernizm denen şeydir” demektedir (Yılmaz; 2006:347).

Dönüşümsel sürekliliğini sürdüren “özne” Modern dönemden Postmodern döneme evrilirken; Çağdaş Batı Felsefesine göre, Nietzsche'nin ve Heidegger'in ifadesiyle “akıl, iyi, hoşgörü” prensiplerine dayalı bir “özne” –Aydınlanma Dönemi Descartes'tan başlamaktadır – Sokrates'ten başlayıp, Hristiyanlık ile devam eden ve kendisine uzanan çizgide oluşturulmuş olan prensipleri insan benliğine uygunluğunu Kantçı eleştiri ile uç noktalara ulaştıran bir fazla ahlakın soykütüğünü çıkararak “özne” önemli ölçüde kuşkulu hale dönüşmektedir (Deleuze, 2002:88-9). Araştırma kapsamında kronolojik dönemselleşmesini sürdürerek, yapısalcı ve postyapısalcı eleştiriler üzerinden sanatta temsiliyetler bağlamı ile de kimlik arayışları üzerinden üçüncü bölümde resimsel düzleme aktarılmıştır.

1.1.2. Postmodernizm ve Özne

Zaman hem yaratmakta, hem eskitmekte, hem de yok etmektedir. Özgürlük, Modernizmin insanlığa sunmuş olduğu en önemli değerlerden biridir. İnsan modernleşme ile yavaş yavaş kendi doğasından kopmakta, kendine ve topluma yabancılaşmaya başlamaktadır. Özgür insan; ilişkilerinde sağlam bir zemin oluşturma ve güçlü bağlar kurma yeteneğini günden güne yitirir hale gelmekte, kendi kendine yetmesi onu bir ölçüde sosyal yaşamdan dışlamakta ve insana güven veren bağlar tek tek koparak yok olmaya yüz tutmaktadır. Bu yok oluş bireysel bir yok oluş olmamaktadır elbette, kolektif bir yok oluştur. Bu yok oluşun farkına varan ve müdahale etmek isteyen duruma; Postmodernizm denmektedir. Şimdi niçin böyle düşünüldüğüne bazı çıkarımlar doğrultusunda Postmodernizm nedir? Nasıl bir oluşumdur? Modernizm ile kıyaslandığında neler dikkatimizi çekmektedir? Sorularına yanıt vererek bir düzlem oluşturulabilir.

Postmodernizm ilk kullanımı,1934'de İspanyol yazar Frederico de Onis'in basılan "Antologia de la Poesia Espanole e Hispanoamericano", "İspanyol ve Latin Amerikan Şiirinin Antolojisi" isimli Modernizm'e karşı bir reaksiyonu anlatan yapıtında görülmektedir. 1960'lardan itibaren Leslie Fiedler ve İhab Hassan gibi edebiyat eleştirmenleri tarafından kullanılıp daha sonra mimari, dans, tiyatro, resim, film ve müzik ile yaygın bir gerçeklik kazanması 1970'lerin ilk yaralarına dayanmaktadır. Kelime anlamı olarak "zaman ötesi / modern ötesi" anlamında çevrilmesine karşın "modern zamanların ötesi" ile daha da netleştirmek mümkündür. Türkiye'de bu yaklaşımdan /eleştiriden 1970'lerde söz edilmeye başlansa da 1990 sonrası dönemde sanatsal yapıtlar görülmeye başlanmıştır (Yamaner, 2007:11). Modernizm ve Postmodernizm kavramları karşıt bir okuma biçiminde ele almak Postmodernizm'i alımlamak açısından daha belirleyici olacaktır.

Modernizm'in tanımını "yüzeyi şaşmış" kültür olarak adlandıran Hal Foster; postmodernizm tartışmalarının başlangıcını; popüler kültür ve ciddi kültür arasındaki ayrımın ortadan kalkmasıyla birlikte Kantçı bir Aydınlanma düşüncesinin toplumu değiştireceğine inanan devrim rüyalarıyla, düşünceyi sunmasının ardından, bu düşüncenin eleştirileriyle birlikte bir krize girmeye başlayan tartışmalar oluşturmaktadır (Akay, 2010:9). Entelektüel kültürün yok edilmeye çalışıldığını

saptayan Ali Akay'a göre; bu "düzey dışı kültür" ün yapabileceği bir şey olmadığını vurgulayışının altını çizmektedir.

Modernizm'den Postmodernizm'e geçişin önemli kanıtlarından biri Modernizm'in şimdi ve gelenek arasında bir karşıtlık kurması ve geleneğe sırtını dönmüş olmasıdır. Burada karşıtlık; geleneği gerici biçimde nitelendiriyorken, Modernizm kendi başına devrimci ve sürekli gelişir biçimde nitelendirilmektedir. (Yamaner, 2007:17). Modernizm'in kışkırtıcı, tek tipleştirilen ve makineleştiren, sosyalizmi kabul etmeyen tavrına karşın, Postmodernizm yumuşak, özgürcü kapitalizme karşı bir tavır sergilemektedir. Bir geçiş süreci olarak nitelendirebileceğimiz Postmodernizm "sanayi sonrası toplumun kültürel yapısını" tanımlamaktadır. Modernizm ile "bir ütopyaya; yani olmayan yere ulaşma" söz konusu iken; Postmodernizm'de "heterotopya" ya -modernist yapıya karşı olmuş bitmiş her şey- ulaşılmak istenmektedir. Olağan bir bakış açısıyla bunu şöyle açıklamak mümkündür; Postmodernizm bu ütöpik düşünceyi, nesnelere her yerden bakabilmeyi önerirken, yer ve zaman kavramlarından bağımsız tutup geleneği de içine alan bir bakış açısını yani; heterotopya'ya -diğer bir kelime anlamı ile des(ü)topya- dönüştürmektedir. Modernizmdeki sağlamcı, ilerlemeci ve işlevselliğin baskın olduğu tutumun yerini; Postmodernizm de tarih ve zaman ayrımı yapılmaksızın görselliğin aldığı, geçmişi de içine alan bir eleştiri görülmektedir (Zeka, 1994:8-15).

Postmodernizm kimine göre gizemli bir dünya yaratmakta, kimine göre bir karmaşa yumağı bu akım; birikimsiz, niteliksiz tüketiciye itici gelse bile nitelikli tüketiciye çekici gelmekte, bu düş gücünü kamçılayan, yaratıcılığın önünü açan yapıtlar çoğu çevrelerce sevimli, sempatik ve hatta insancıl bulunmaktadır. Postmodernizm; insanlığın geçmişini, bugününü ve geleceğini her koşulda tehdit eden tehlikelere karşı çözüm olarak görenler şu durumu da unutulmamalıdır ki; her sanat yapıtı birden çok anlam içerirken; çokkatmanlıdır. Bir veya birkaç perspektif onların çözümlenmesi için yeterli olmaz. Sayısız bakışa, sayısız yanıt veren Postmodernizm; Modernizm'i hem içine almakta, hem eleştirmekte tüm bunlarla birlikte aynı zamanda Modernizm'in sürekliliğini de sağlayan yüzyılın oluşumu sanatsal bir tavır içermektedir.

“Özne”; Modern dönemden Postmodern döneme dönüşümsel sürekliliğini devam ettiren; Çağdaş Batı Felsefesine göre, Nietzsche’nin ve Heidegger’in ifadesiyle “akıl, iyi, hoşgörü” prensiplerine dayalı bir Kantçı eleştiri ile uç noktalara ulaştıran ahlakın soykütüğünü çıkararak, önemli ölçüde kuşkulu hale dönüşmektedir (Deleuze, 2002:88-9).

Postmodernizmde “özne” izleği, toplumsal eylemler arasındaki ilişkilerin doğurduğu sorunlara uyarlandığında “dünyanın yeniden oluşturulması” izleğine dönüşmektedir. Bu izlekte amaç; usçu ve istenççi modernliğin usa, usun evrenselciliğine, sonra da araçcılığın karşı olarak niteleyerek yıktığı her şeyi onarmak ve yeniden yorumlamaktır. Modernleşmemizin başlangıcı süresince, değişimin efendileriyle değişenler arasındaki çatışmalarla kesinleşerek, anakaraları baştan aşağı sömürgeleştirerek, kısacası Claude Levi Strauss’un ünlü eğretilmesine göre, enerji oluşturmak için sıcak kutupla soğuk kutup arasındaki gizli farklılığı her yerde artırarak bir takım kaynaklar biriktirilmiştir. Bu kaynaklar; ayrılmış olanı yeniden birleştirmeyi; itilmiş ya da baskı altında tutulmuş olanı yeniden kabul etmeyi; yabancı, aşağı ya da geleneksel diye nitelendirdiğimizi içimizden birileri olarak görmeyi içermektedir. Burada sözü edilen şey çıkarımların birbiriyle kurabileceği bir diyalogun ötesinde bir kültürler arası iletişim yoluyla inşası hiçbir zaman tamamlanamayacak olan, dolayısıyla da hiç kimsenin kendi sözcüsü ya da ayrıcalıklı temsilcisi olarak niteleyemeyeceği İnsan – Özne’nin oluşturulmasıdır.

“Kendini bulmak, yeni bir dünya kurmaktır” diyen Alain Touraine göre; Dünyanın yeniden oluşturulması; yeni bir Babil Kulesi’nin kurulması anlamına gelmez, çünkü dünyayı yeniden oluşturmak her şeyden önce modernleşilmeye karşı, araçsallıkla kimlik arasındaki ayrıma karşı direnmeyi gerektirmektedir. Nasıl ki sanayi toplumuna, bir yandan sermayeleri belli bir noktada toplayan, uygulamaları geliştiren, insanları yurdundan eden sanayi devrimiyle, öte yandan ekonomik etkinlik üzerinde yeniden toplumsal demokrasi arasındaki karşıtlık egemen olmaktadır. Şimdi de modernleşilmeye karşı, dünyanın yeniden oluşumu arasındaki sonu gelmez çekişmeyi yaşamaktayız. Çokkültürlülük izleği, en geniş anlamıyla dünyanın yeniden oluşumu izleği içinde ele alınmadıkça belirsiz kalmaya mahkûm kalacaktır (Touraine, 2005:238-39). Postmodernizm en önemli tutumu tam da bu noktada devreye girmektedir. Modernizmin homojen yapısına yanıt olarak

heterojen bir yapı ile yanıt veren Postmodernizm; çokkültürlülük, çokseslilik, çokkatmanlılık, parçalanmışlık, bölünmüşlük kadar bunlarla beraber gelen yanlış anlamaları, çıkarımları, yanılgıları da olumlayan; geçerli zeminini oluşturarak eklektik bir tavır sunmaktadır (Sarup, 2010:187).

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında ortaya atılan ve yüzyılımızın düşüncesine yazınına ve sanatına temel gücü kazandıran, baskın “toplumsal ve ruhsal” modelin parçalandığını kabul etmek gerekmektedir (Touraine, 2005:80). Postmodernizm ile birlikte özne izleği “eklektik” bir durum almaktadır. Modernizmin devamı niteliğinde oluşu sürdürülebilirlik zemininin kayganlığındaki Özne; her açıdan bakmaya davet eden bir “düşünen göz” bilinci felsefe, sosyoloji, antropoloji ve estetik üzerinde çokkültürlülüğü içine alan heterojen bir yapıdadır.

Modernizm ve postmodernizm terimlerine bir açıklık getirip “özne” nin bir izleğini çıkarmak için bu durumun belirlenim açılarını saptamak “kimlik” kavramının nasıl oluştuğunu anlamlandırmak için önemlidir. “Özne” yi belirleyen bir söylem vardır ve bu söylem kültürel ve görsel araçlarla belirlenmektedir. Yani burada “özne” nin kendisi eleştirel bir araca dönüşmektedir. Hegemonya dizgelerinin arasında bir gösterileni işaret eden “özne”, postmodernistler tarafından modern aklın duygunun önüne geçmesiyle yok olmuştur. Bir diğer söylem ile modern “özne”, toplumun yararına, kendi çıkarlarını ikinci plana atmaya hazır durumdadır. Akla dayalı kurallara, genel ve geçerli iradeye, toplumsal uzlaşılara, adil görünen değişmeyen standartlara her koşulda saygı göstermektedir. Tam anlamıyla inanarak “gerçeği” aramaktadır. Durum bu biçimdeyken de böyle bir arayışın boşuna olmayacağına içkinsel olarak inanmaktadır (Rosenau, 2004:73-4). Bu tanımlamalardan hareketle dikkat edilmesi gereken aslında “özne” ye karşı eleştiri yapılırken postmodern “özne” nin bir farkındalık, bir birey olma ve en önemlisi öz bilincini taşıdığını vurgulamaktır. Postmodernistlerin “özne” yi öldürmesi düşüncesine karşıt olarak, bir temsil alegorisinin içinde biçime dönüşen bir üst dil denetiminin kapsamında yer alırken, içerikte postmodernist söylemin emredici birliğini yıkarak “özne” nin varoluşunun dilsel bağlamda tanımlanması temeline dayandığı görüşü savunulmaktadır.

“Postmodern özne”; öncelikle sanatçı ve yazarın öznel olma durumundan daha çok izleyici veya okurun bakış açısına odaklanarak onların öznel yorumlarına öncülük ederek özgürleşim sağlamaktadır. Burada özgür alımlayıcı sonsuz bir alımlama dizgesi içerisinde. Özgür iradesinde herhangi bir sınırlama odağı yoktur. Birey burada “modern özne” nin sınırlı düşüncesinden sınırsız anlamlama dizgesine geçerek kendi (ben) inşasını, kendi anlamlandırma dizgesine çekerek yönlendirme sonluluğundan kurtulmaktadır.

Bu çıkarımlar da tezin neden “özne”, “ben” ve “kimlik” ekseninde oluşturduğunu açıklayan bir önsavdır. Yapılan tez metni araştırmasının kronolojik ve dönemsel bazda incelenmeye alınmış olan “özne” izleği ikinci bölümde dönüşümselleşmesini Claude Levi Strauss, Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault, Jacques Derrida, Ferdinand Saussure, Jean Baudrillard gibi toplumbilimcilerin/düşünürlerin saptamaları ile sürdürerek, Yapısalcı ve Postyapısalcı eleştiriler söylemleri ile sanatta temsiliyetler bağlamı ile kimlik arayışları üzerinden dönüşümsel dizgeler resimsel düzeleme aktarılacaktır.

1.2. Sanat Yapıtı ve Kimlik

Sanatın ne olduğu sanat yapıtından çıkarılabilmektedir. Sanat yapıtının kökenine ilişkin sorgulamalar ise; sanatın doğasına ilişkin sorgulamalara dönüşmektedir. Sanat yapıtının kökeninde yapıtlar ve sanatçılar bir döngü içerisinde varoluşlarını sürdürmektedirler. Sanat yapıtı sanatçının gerçeği olarak karşımıza çıkarken; özne üzerinden çözümlemeleri hem sanat tarihi bazında hem de güncel sanat bazında pek çok söylemle irdelenmekte ve varoluşunu temsiliyet ve kültürel olarak pek çok kavram-olgu ile sürdürmeye devam ettirmektedir (Yılmaz, 2009:113).

Kimlikler kendiliklerinden mayalanmaktadır. Bir kuşaktan diğerine geçmektedirler. Mayalanmış kimlikler aktarıldıkça ya daha da gelişmektedirler, ya da özündeki saflığı bozan şeyler eklenerek çoğalmaktadırlar. Çoğu durumda kimlik kültüre eşittir. Kültürler arasındaki etkileşimler yeni bir birleşim üreterek yeni bir kültürün çıkışıyla sonuçlandığı söylenmektedir. Bugün kullanımdaki kültür tabiri genellikle Romalı kullanımından gelmektedir. Öncelikle tarlaların ekilmesiyle ilgili olarak tarıma uygulanmıştır (Paksoy, 2005:14-5). İlerleyen süreçte kültür, tarımla ilgili (agri-culture), maddi üretimle ilgili bir kategori iken; zamanla doğayı

dönüştürmek ile ilgili, bilgi gibi, sanat gibi, diğer “üretimleri” de içine almaya başlamıştır (Artun, 2013:10). Anlam genişlemesiyle, zihin gelişmesi manasını kazanmıştır (Paksoy, 2005:15).

On dokuzuncu yüzyılın idealist felsefesinde kültürün bir süpernova oluşu yirminci yüzyılın sonunda şiddetlenen bir olaya dönüştürmektedir. Burada dikkati çeken ise Kant, Hegel, Fichte gibi filozofların “tin” i kültür yerine kullanmış olmalarıdır (Artun, 2013: 10). Tunalı’ya göre tin; gerçek varlığın en üst tabakasını oluşturmaktadır. Tinsel varlık ise bu anlamda gerçek varlığın bir parçasıdır. Sanat yapısındaki gerçeğe özne olarak baktığımızda sanatın kökenine ilişkin sorgulamalar ve özne’nin kimlik arayışı üzerine sorgulamalar tin üzerinden yani kültür üzerinden okunabilmektedir (Tunalı, 2002: 38).

Özne’nin belli bir betisini savunmaya ya da dönüştürmeye yönelik toplu eylemleri kültürel bağlamda ele alan bu çalışma; idealist on yedinci yüzyıl felsefesinde tin olarak okuduğumuz kültürü; “doğanın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun yarattığı şeydir” olarak tanımlamaktadır. Doğanın yarattıkları uzamsal bir dili nitelerken, insanın yarattığı şey kültüre dönüşmektedir (Marx,1967:346’dan aktaran Güvenç, 2010:94).

Sanatın biçim, estetik ve içerik yoluyla gerçekle ilişkisi, aynı zamanda sanatın kültürle ilişkisini, kültür içindeki yerini ve kültür içinde nasıl yapılandırıldığını ortaya koymaktadır. Çünkü sanatı genel kültürel kapsam içinde düşündüğümüzde onu diğer kültürel ifadelerle kıyaslamamız, farklılığını ya da ortaklıklarını irdelememiz gerekmektedir. Öte yandan kültürün genelde algı ve gerçeklik ile ilişkisini, aynı zamanda biçimsel olarak sanattan ne tür farklılıklar içerdiğini ve hangi niteliklerden ötürü estetikle ilişkili olduğunu anlamak gerekmektedir.

Amerikalı düşünür Joseph Margolis'e göre insan; doğada bulunan diğer canlılar gibi birinci derecede doğal bir varlık değildir. İnsanın varolan doğasını kültür oluşturmaktadır. Her ne olursa olsun insan, diğer varlıklar gibi bir doğaya sahipse de onun insan olarak niteliğini oluşturan -bir köpeğin ya da atın niteliğini doğanın oluşturduğu gibi- doğal varlığı değil kültürüdür. Olağan bir bakış açısıyla kültür insanın oluşturduğu bir şeydir. Bu bakış açısı doğrultusunda insan; kendi kendini oluşturan ve insanlığını yaratan bir canlıdır. İnsan kendinin yaratıcısı bir kültürel

varlık, yani yapay, yapılmış veya yapım aşamasında olan bir olgudur. Margolis'in kullandığı "artefact" sözcüğü Batı dillerinde aynı zamanda zanaat nesnesi ya da sanatla üretilmiş, doğanın ürünü olmayan, yapılmış nesne anlamında kullanılmaktadır. Sanat ya da suni, yapay sözcüklerinin kökeni "arte" ile ortaktır. Margolis'in ortaya koymuş olduğu tezi, insanın da bir sanat yapıtı gibi olduğudur. Sanat, insanın kendi kendini anlamak ve anlamlandırmak için bütün algıladığını kendine, kendi diliyle sunduğu bir şeydir. Böyle geniş anlamıyla kullanıldığında, sanat, yaşamın kendisi olarak yorumlanabilmektedir (Erzen, 2011:35).

Toplumsal yaşam inançlara, söylencelere kurallara ve bir dile göre belirlenmektedir ve "kimlik" başkasılıkla kurduğu ilişkiye göre oluşmaktadır. Öyleyse, insanbilimcilerin dilbilimden yararlanarak ortaya çıkardıkları çözümleme ilkesi kabul görmektedir. Kişinin kendisiyle kurduğu ilişki ötekiyle kurduğu ilişkiye göre belirlenmektedir. Başka bir deyişle kimliği belirleyen kültürdür (Touraine, 2005:284). Bir nüfus; kimlik ve başkasılık ilişkileri aracılığıyla ortak bir kökene başvurarak aynı zamanda toplumsal düzlemini belirleyerek kendini tanımlamaktadır. Geleneksel toplumlar hem değerler, aşamalanma düzenleri ve inançlar çerçevesinde düzenlenmiş dizgeler olarak hem de öteki olarak işlemektedir. Zayıf bir tarihselliği bulunan toplumlar "iç kopyalanma" düzeneklerinin egemenliği altındadır. Kimlik; başkasılık karşıtlığına karşın yine de belirgindir. Bu durumun tersine güçlü bir tarihsellik içeren bir toplum da; dışarıya açık, iç toplumsal kopyalanma dizgelerini yıkan ve "öteki" yerini kişisiz güçlere bırakan kimlik, başkasılık karşıtlığını zayıflatacak ölçüde yıkan araçsal, uygulamısal ve ekonomik bir eylemdir. Bu durumda bile bir kimlik olmaktadır, ama dışarıyla kurulan ilişki belirlemez bu kimliği; içerdeki yabancıyla kurulan karşıtlık ilişkisi belirlemektedir. Daha yalın bir ifadeyle; kimlik – başkasılık karşıtlığı yerini normallik – farklılık karşıtlığına bırakmaktadır. Kimlik, ötekiyle karşıtlığına göre tanımlandığında, sınırlara yakın yerlerde yabancıyla kurulan ilişki belirleyici olmaktadır. Şimdi ise; toplumun merkezinde, eskiden özel yaşam olarak kabul edilen kamu yaşamından ortaya çıkarılması belirleyici olmaktadır (Touraine, 2005:284-5).

Assman'a göre kimlik; "kesinlikle çoğulluk ifade eden bir kavramdır ve başka kimlikleri de içermektedir. Çeşit ve çokluk olmaksızın birlik, başkaları olmaksızın da benlik olmaz" demektedir (Assman, 2011:145). Kimlik, içinde

bulduğumuz bir şimdi ile belleğimizin haznesini açık tutup içine bakılmasına izin verdiklerimiz arasındaki gerilim de yaşamaktadır. Dolayısıyla yaşanan her şimdide, yeni bir kendini keşif, yani “poiesis” deneyimi görülmektedir (Sayın, 1996:283). Yaşanılan her yeni keşif ise bireyin kendini yeniden gerçekleştirmesi ve kimliğin yeniden üretimidir.

Stuart Hall’a göre şimdinin sürekli olarak değişkenliği bağlamında farklı biçimlerde aktardığımız anlatımız; kimliğin, sürekli inşa halinde ve tamamlanmamış olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla kimlikten bahsederken sürekli yenilenen ve güncellenen bir kimlik kavramından söz edilmektedir. Kimliği tamamlanmış tarihsel gerçekler olarak düşünmek yerine, hiçbir zaman tamamlanmamış, sürekli olarak bir süreç halinde olan ve daima temsilin dışında olan değil, temsilin içinde inşa edilen bir üretim olarak düşünmemiz gerekmektedir. Hall’a göre kimlik, kısmen bir anlatı, daima kısmen bir tür temsildir ve daima temsil halindedir (Hall’dan akt. Akbulut ve Vural, 2012:95). Bu değişkenliğin içerisinde kimliği çeşitli başlıklar altında incelemek mümkündür. Mehmet Anık düzenlemesi ile şöyle bir okuması yapılabilmektedir; tarihsel ve kültürel kimlik, yerel kimlik, dönüşümselleşen kimlik.

1.2.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlamda Kimlik

Kimlik kavramına ilişkin tanımlamayı ilk olarak John Locke (1632–1704), kimlik kavramını; idrak, hatırlama ve şuurluluk durumunda olmak olarak tanımlamaktadır. Bu bakış açısına göre kimlik, insanların düşünme, kendilerini ifade etme ve geliştirme biçimlerinin gerçek ve değişmez karakteri olarak tanımlanmaktadır (Anık: 2012:21). Locke’un kimlik konusundaki bu bakış açısı, kendi çağının çağdaş düşünürleri tarafından benimsenerek, kendisinden sonra gelen Batılı düşünürlerin çoğu da bu yaklaşımı kabul edip kullanmaktadırlar. Leibnitz (1646 – 1716), Kant (1724 – 1804) ve Kierkegaard (1813 – 1855) genelde kimliği Locke ile aynı paralelde yorumlamaktadırlar (Öztürk, 2007:5’den akt. Anık, 2012:21).

Zygmunt Bauman, Batı’da kimlik olgusuna olan özel ilgiye dikkat çekerek; çağdaş dünyanın, çağdaş yaşamın, toplumbilimcilerin, psikologların ve felsefecilerin dikkatini çeken bir konu olmadığını belirtmektedir. Gösterilen yoğun ilginin sonucunda; kimlik araştırmalarının hızla büyüyen bir endüstri haline gelmekle

kalmayıp, kültüre bağılı olarak kendini sürekli olarak aştığını belirtmektedir. Bu düşünceyi doğrultusunda Bauman kimlik tanımlamasını şu biçimde yapmaktadır:

“Denebilir ki, kimlik artık çağdaş yaşamın diğeri tartışmalı yönlerini aydınlatmaya, kavramaya ve incelemeye yarayan bir prizma haline gelmiştir. Toplumsal analize konu olan yerleşik meseleler artık “kimlik” eksenini çerçevesinde dönmekte olan söyleme uymak için farklı biçimde yeniden ele alınmakta ve yeniden düzenlenmektedirler. Örneğinin adalet ve eşitlik tartışması, “tanıma” açısından yürütülme eğilimi göstermekte; kültür meselesi birey, grup ya da kategori farklılığına, bölgesel diller ve melezliğe göre tartışılmakta, bu arada siyasal süreç ise her zamankinden çok insan hakları (yani kimlik oluşturma, müzakere ve iddia etme) konuları çerçevesinde teorileşmektedir” (Bauman, 2005:173-4).

Kolektif - topluluk odaklı çoğul aidiyetlerin yerini günümüzde giderek birey odaklı tekil aidiyetli kimliklerin alması ve özellikle 1960’lı yılların sonlarından itibaren postmodern söylemlerin dâhilinde, modern paradigmaya egemen olan benzeşmeci ve tekbiçimci anlayışlara getirilen eleştiriler ve bu bağlamda yapılan özne vurgusunun yanısıra ulusal kimliklerin de tartışmaya dâhil edilmesi, kimliğin bir kez daha kültür üzerinden aktarımını canlandırmaktadır (Anık, 2012:20).

1.2.2. Yerel Söylemler Bağlamında Kimlik

Kimlik kavramı, içinde bulundurduğu anlamlardan dolayı paradoksal bir zemin sunmaktadır. Dilbilimsel olarak yaklaştığımızda içerisinde çelişkiler bulundurması, bireyselleşmenin değerlendirmeye alınmasıyla ortaya çıkmaktadır. Biraz daha açmak gerekirse kimlik, bütünü bir parçası olması durumu ile kurmuş olduğu bağlantı, grupla ifade ediliyor gibi olmasından kaynaklıdır. Dilbilimsel kökenlerine bakıldığında bu tespit edilebilmektedir.

Kimlik kavramına yerel bağlamda bakıldığında, Mehmet Anık’ın, Bozkurt Güvenç (2009:33) ve M. Kılıçbay (2003:155-6)’dan aktarımı ile; Batı’da kimlik kavramının karşılığı olarak kullanılan identité / identitiy kelimesinin, özürü bir karşılık olduğuna dikkat çekmektedirler. Identity kelimesi, Latince’deki “idem” kelimesinden türetilmektedir. Bu kavram, İngilizce’deki “the same” kelimesinin karşılığı olarak, “aynı, farksız, değişmemiş” gibi çeşitli anlamlara gelmektedir. Identity kelimesi de özdeşlik anlamına gelmekte ve kelime bu haliyle, aynılığa, değişken olmamaya vurgu yapmaktadır. Oysa kimliğin her koşulda değişken

olabileceği dikkate alındığında, “identity” kelimesine yüklü bu anlamın, kelimenin tam olarak karşılığını sağlayamadığını belirtmek gerekmektedir (Anık, 2012:21).

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında ortaya atılan ve yüzyılımızın düşüncesine, yazınına ve sanatına temel gücünü kazandıran baskın toplumsal ve ruhsal modelin parçalandığını kabul etmek gerekmektedir. Toplumsal düzeninin ilkelerinin yıkılması gibi, toplum, gereksinimleri ve uzlaşımları adına bedene, itkilerine/kişileri, şiddetine haykırışına kendi yasalarını benimseten “ben”in yıkılması da yaşamımızı ve düşüncemizi değiştirmektedir. Sözü ettiğimiz toplumsal dünyayla, ruhsal dünya arasında giderek birbirinden ayrılan, aynı zamanda buna karşıt olarak değer kaybeden iki evreni birbirine bağlamadan önce “ben’in çöküşü ve toplumsal ussallığın çöküşünü” göz önünde bulundurmamak gerekmektedir (Touraine, 2005:80).

Benimsenen normların kazanılan özerkliği bütünleyiciliğine duyulan klasik inanç, yani bireyin normları, hatta zorlamaları içselleştirerek kendi özgürlüğünün bilincine vardığı düşüncesi neredeyse yok olmaktadır. Kimileri yurttaşlık düşüncesine eski gücünü kazandırmak arzusundadır ve bireyin özgür yurttaşlar topluluğuna katılarak özgürleşebileceğini savunmaktadır. Tüketimi temel alarak düzenlemeye yönelik bir toplumda kişiliğin bütünleşme ilkesinden söz etmek mümkün değildir. Toplumsallaşma birbirine sıkıca bağlanan “uzam ve zaman” imgelerinin devinimine dayanmaktadır. Bugün öznenin karşı karşıya olduğu en büyük tehdit, bireyin kendisine yönelik her şeyden kaçtığı, bütün gerçeklik ilkelerinden kopuk bir biçimde itkisel (pulsionnel), bir başka deyişle kişisiz (impersonnel) bir özgürlük arayışına dönüştüğü bir kitle toplumunun arzulanmasıdır.

Bugünün dünyasında yönümüzü belirleyen tüketim toplumu ya da bizi tutkularımıza tutsak eden bir zevk arayışı, geçmişte Tanrı’nın ya da toplumun yasasının kurduğu baskı gibi özneyi tehdit etmektedir (Touraine, 2005:77-80). Modern anlamda dünya düzeninde de yakalanılmak istenen tek tipleşme, eskiyi red etme anlayışı bu durumları tetikleyen etmenlerdendir. Bu bağlamda insanın benliğinin, yaşadığı çevre ile biçimlenen kısmını kültür beslemektedir. İnsanın benliği yaşamı boyu onu yalnız bırakmayan ve gelişimsel ivmesini kültürden alan bir olgudur. Tüm bu çıkarımlar doğrultusunda kültürün benlikle buluştuğu noktaya ise

“etnisite” diyebilmek mümkündür. A. Tayyar Önder ise etnik kimliği şöyle açıklamaktadır;

“Etnik kimlik, temelde, başta dil ve dini inanç olmak üzere, töre, gelenek, ortak sosyal değerler gibi kültürel unsurların belirlediği bir olgudur. Dolayısıyla, etnik kimliğin genetik, biyolojik, ırkî bir temelde tanımlanması bilimsel gerçekliğe aykırıdır; dolayısıyla etniklik, kültürel bir olgudur” (Önder, 2012:3-4).

Modern dünya düzeninde bir kültür imgesi olan insanın, kendi farkındalığı ile varlığını kabul ederek kendini ait hissettiği çizgide yaşadığı gerçeği etnisiteyi oluşturmaktadır. Bir topluluk içerisinde olursa dahi bir birey olduğu bilincinde yaşayan “kimlik” farkındalık bilinci ile “özne” ye dönüşebilmektedir. Kendi yaşamı üzerinde egemenlik kurabilmek, kendi varoluşuna ve kendilik bilincine erişmekle mümkündür. Bilgin’e göre yerel bağlamda kimlik çözümlemesi şöyle açıklanabilmektedir;

“Yer kimliği, sahibi olduğumuz bir yer ile tesis edilmez. Mülkiyeti kendine ait olmasa da bir yeri sembolik planda işaretlemek, inşa etmek ve böylece anlamlandırmak, o yere hakim olmanın, kendi iradesine tabi kılmanın kendi kimliğini vermenin göstergesidir. Nitekim bu yer “benim yerim” olarak adlandırıldığı andan itibaren, bireyin “benlik” inin vücut bulduğu imajının yansıdığı bir yer, daha da önmlisi kendi imgesini gördüğü, kimliğinin dışsallaştığı bir yer haline gelmiş demektir. Bu sürecin sonunda yer kimliği, kimlik yeri haline gelir” (Bilgin, 2013:134).

Yerel kimlik, ortak olarak inşa edilen sembolik bir kimlik biçimlendirmesidir. Sahibi olan biri veya mülkiyeti olan bir yeri olmayan yerel kimlik, sembolik bir duruma geldiğinde bir topluluğu ve bir yeri ifade eder hale gelmektedir. Sosyal olarak var olmak, gözle görülür bir durumu anlatmaktan başka, gerçeklik olarak bir temsiliyettir. Olağan bir bakış açısıyla “özne” nin temsiliyetlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.2.3. Dönüşümselleşme Bağlamında Kimlik

Dönüşümselleşme bağlamında kimlik başlığı altında incelenen kimlik söylemi, kimliğin sürekli olarak değişen, dönüşen ve inşa edilen bir kavram olmasıyla ilişkili olarak kimliği, “insanın olmak istediği şey ile dünyanın olmasına

izin verdiği Şeyin buluŐma noktası” olarak tanımlayan Erikson’a göre kimlik oluşumunda, ne koşullar ne de istek tek başına belirleyici olabilmektedir (Yelken, 1999:205’den akt. Anık, 2012:31). Erikson, topluluk ile birey arasında bir bağ kurarak, kimliği; bireyin çekirdeğinde, ama aynı zamanda kendi komünal kültürünün çekirdeğinde “yerleşmiş” bir süreç olarak değerlendirmektedir. Böylece bireysel kimliğin geliŐiminde, toplum ve kültürün etkisini göz önünde bulundurmaktadır. Bireyin geliŐimi, çevresiyle etkileŐim içerisinde oluşmaktadır. Bu süreçte kimlik oluşumu, kişinin çeşitli konularda tercihler yapmasını içermektedir. Bu seçimler meslek, dini inanç, siyasi görüş, cinsellik, iliŐkisel rol tanımı gibi çeşitli konuları içermektedir (Hortaçsu, 2007:20’den akt. Anık, 2012:31).

Küreselleşme düşüncesinde, bilgi toplumu, dünya çapında, Őirketlerin kuruluŐu ve birçok yeni sanayi ülkesinin doğuşu konularında kaçınılmaz olarak yapılan çözümlerinin ötesinde kendi kendini düzenleyen ya da siyasal karar merkezlerinin müdahale edemeyeceği bir dünya ekonomisi imgesini getiren ekonomik egemenlik bağlarını gizleyen bir ideolojiyi görmek gerekmektedir. Baskıcı ideolojiden esinlenen ve gözlemlenebilir gerçeklikten alabildiğine uzakta olan bu ideolojiyi hiçbir koşulda yeni ve kalıcı bir toplum biçiminin betimlemesi olarak kabul edilmemektedir. Ayrıca içinde bulunduğumuz yüzyılın baŐında yaŐananlara bakıldığında, bu ideoloji tehlikeli olarak nitelendirilebilmektedir (Touraine, 2005:45). Baskıcı ideolojiler bireyin özgürlüğünü kısıtlayarak “kimlik” oluşumuna dolayısıyla “zne” için evren yaratmaya engel olabilmektedirler.

Bugün en belirgin biçimde duyumsadığımız, dünya nüfusunun, dolayısıyla da ülkelerin nüfusunun bir bölümünün karşı karşıya kaldığı küreselleŐmiŐ uygarlıktan dıŐlanma korkusudur (Touraine, 2005:334). Kimliğin eleştirel söylemleri / paradoksları “zne” nin dnŐmselleŐtiđi yerdir. Kimlik, anlamalar dünyasını ifade etmektedir. Topluluk, grup, kişi veya bir ulusun; kendisini tanımlarken kullandığı ifadelerdir. Farklı alanlarda bunların içinde yer aldıkları ilişkiler ağı içerisindeki pozisyonları veya kendilerini nasıl konumlandırıdıkları, onların kimlikleriyle yakından ilişkilidir.

Kimlik bir inŐadır ve bir keŐiftir. Bu süreçte, bireyin kendi ve ötekilerin benliğini tanınması bir keşif, kendini veya tekilerini tanımlaması ise; bir inŐadır.

Toplumsal olanın bir kenara bırakılarak kimliğin açıklanması söz konusu olamayacağı gibi sırf toplumsal olandan hareketle veya kimliğin inşa edilmiş olmasına göndermede bulunarak “öteki”nden hareketle bir kimlik açıklaması yapmak da ancak bir kısır döngüye neden olmaktadır (Anık, 2012:22). Bu nedenle sürekli olarak değişen bir kavram olan “kimlik” için tanım yapmak onu sınırlandırmaktadır. Oysaki toplumsal olanın inşa edilmiş olması, bireysel olanın gözle görülür olmasını yine de sağlamaz. Bireysel olarak baktığımızda da sürekli gelişen bir kavram olarak; “kimlik” devingendir, sürekli olarak dönüşmektedir.

Kimlik birbirine karşıt olan aynılık ve farklılık gibi iki kavramın kombinasyonuna dayanmaktadır. Başkalarıyla ortak yönlere vurgu yapmasının yanı sıra kimliğin asıl önemi, eşsizliğe ve bu eşsizliğin sonucu olarak da farklılığa vurgu yapmasıdır. Herkesin yaşam deneyimi farklıdır ve hiç kimse aynı yaşama sahip değildir (Lawler, 2008:5’den akt. Anık, 2012:21). Yaşam farklılığının doğal bir sonucu olarak, bireysel düzlemde, herkes farklı kimlikler taşımaktadır. Bu haliyle bakıldığında kimlik, başkalarına karşı bir pozisyon alış ve kendini ifade etme aracı olmaktadır (Anık, 2012:21).

Burada öznelleş(tir)me bireysel düzlemde, toplumsal düzenlemelerinden kopmazsa, toplumsal dönüşüm ve tartışma kadar etkili bir güç olmamaktadır. Bu öznelleşme, “özne”nin araçsallığı ve kimliğin dünyası arasında oluşan arasahanın varlığı ile doğru orantılı olarak özne bir bakıma kendi kendisinin dışındadır, daha da önemlisi, hepimiz içimizde bir “özne” taşıdığımız sürece ayrıyız ve tekiz (Touraine, 2005:107).

Yapılan araştırmalar kapsamında “özne” nin kimlik temsiliyetleri barındırması saptaması doğrultusunda kronolojik Çağdaş Batı Felsefesi bağlamında irdelenen, “özne” kimlik sorgulamaları ile bir dönüşümselleşmeye girerek sanat alanına paradoksal bir durum sunmaktadır. Yapılan araştırmalar, okumalar ve işler yolculuğunu paradoksu çözümlenmekten öte sanatsal alımlamaları çözümlene temeline dayalı olarak çıkmıştır.

II. BÖLÜM

“Beni gören öğretileri görür.” BUDDAHA

2. ÖZNE’NİN KİMLİK TEMSİLİYETİNDE BEN’İN İNŞASI

Kavramsal çerçevesi bağlamında “özne” ve “kimlik” kavramlarının birbirlerinden karşıt durumlar ve aynılık içeren durumlar olan bu kavramlar içerisinde “ben” temsiliyetleri barındırmaktadırlar. “Özne” nin bir felsefik temsili olan “ben” kavramının, “özne” nin bireyselleştiği yer olan “kimlik” bağlamında bakıldığında paradoksal olarak tekrar “ben” kavramına dönüşmektedir. Bu çıkarımlar doğrultusunda “özne”ler “kimlik” temsiliyeti ile içerisinde “ben” inşa etmektedirler.

Assman, kimlik ile ilgili olarak; “kesinlikle çoğulluk ifade eden bir kavramdır ve başka kimlikleri içermektedir. Çeşit, farklılık ve ayrılık olmaksızın birlik, başkaları olmaksızın benlik olmaz” (Assman, 2001:145) demektedir. Kimlik, içinde bulunduğumuz bir şimdi ile belleğimizin haznesini açık tutup içine bakılmasına izin verdiklerimiz arasındaki gerilim de yaşamaktadır. Dolayısıyla her şimdi, yeni bir kendini keşif deneyimidir (Sayın, 1996:283). Her bir yeni keşif ise bireyin kendini yeniden gerçekleştirmesi ve kimliğin yeniden üretimidir. Hall’a göre kimlik, kısmen bir anlatı, daima kısmen bir tür temsildir ve daima temsil halindedir (Hall’dan akt. , Akbulut ve Vural, 2012:95). Özne’nin sanatsal bağlamda kimlik temsiliyetinde “ben” in inşasını çözümlemek için öncelikle temsiliyet konusuna açıklık getirmek gerekmektedir.

Temsil; hem başkasının adına konuşmak hem de başkasına vekâlet etmektir. Temsil; bir şeyi, bir yeri, başka bir kişi / zamanı yeniden sunmaktır. Sanat yapıtı ve nesnel gerçeklik ile dış dünya arasında ilişki kurma temeline dayanmaktadır. Bu durum sanat yapıtında biçim ve içerik söylemlerinin dil üzerinden aktarımını beslemektedir. Bir taraftan sanatın niceliği ve tekliği/ birliği konusunda modernist süreçte sancılar yaratırken, bir taraftan da postmodernist süreçte metin – dil ilişkisi söylemlerini oluşturmaktadır (Chambers, 2014:41).

Sanatın gerçekle ilişkisi ya da temsilin ne olduğu konusunu “dil” kavramı açısından ele almak yerinde olabilir. Hayvanların verdikleri belirli tepkiler dışında, algıladıkları dış dünyaya ait nesne ve olguları, ses ya da bedensel işaretlerle tanımladıkları bilinmektedir. Ancak insan, algıladığı ve birbirinden ayırdığı

nesneleri, hatta kendi tepkilerini içeren olguların hepsini bir biçimde tanımlayabilmektedir. Sözel dil, bu tanımlamanın isimlendirme biçimidir ve aynı zamanda bir temsilidir (Erzen, 2011:60). Tıpkı resim, heykel, dans, müzik ya da şiirde olduğu gibi, insanın iç dünyasındaki nesne ve olguları, onlara karşı tepkilerini farklı duyu ortamlarına ait araçlarla tanımladığı bir alan oluşturmaktadır. Sanat, bu temsiliyetlerden oluşturulan alandır. Bu alanı oluşturan araçların hepsine bir dil olarak bakabilmek mümkündür; görsel, işitsel, dokunsal, v.b.'dir.

Her farklı kültür ve her farklı “özne”, algıladığı ve algılandığı dünyayı bu sanatsal dil açısından farklı biçimde isimlendirmektedir ve tanımladığı nesne, olgu ve kavramları farklı biçimde sınıflandırmaktadır. Farklı kültür ya da farklı sanatçılara göre sanat dilinin değişmesi ya da biçim farklılıkları, bu sınıflandırmanın biçimine göre dünya olguları arasında kurulan ilişki düzenine göre olmaktadır. Bu düzen ise “özne”ye ya da kültüre göre değişebileceği gibi, kullanılan aracıya göre de değişmektedir. Nesne ve olguların temsil edilmesi, yani tanımlanıp bir biçimde isimlendirilmesi bellekle ilgili bir işlemdir. Sanat ise, belleğin en önemli rolünü üstlenen özel bir dildir. Algılanan şeyi anlayabilmek, ona tekrar bakmakla, farklı açılardan ona yaklaşmakla, öncelikle onu zihinde, imgeleminde tespit etmekle mümkündür. Bu ise nesne ve olgunun düş gücü ya da zihin tarafından bir biçimde tekrardan yaratılmasını ve bu yolla onu sabit bir nesne haline getirip tutarak ona farklı açılardan yaklaşabilmeyi gerektirmektedir. Temsil, aracı ya da ortamı ne olursa olsun, algılanan şeyi ya da dünyayı insan için kalıcı kılan bir şeydir. Bu bir ses, bir bedensel işaret, havada çizilen bir jest, toprağa çizilen bir imge gibi herhangi bir şey olabilmektedir (Erzen, 2011:61). Sanatta temsiliyet konusuna açıklık getirilmeden “ben’in inşasını kurmak mümkün değildir. Bu nedenle akımlar üzerinden sanat yapıtında “özne” nin yapısal dönüşümü ve kimlik temsiliyetleri irdelenecektir.

Modern sanatta on dokuzuncu yüzyıla kadar uzanan dönem klasik dönemdir. Klasik dönemde; dini konular, portreler, ikonografi, doğa, imparator konulu resimleri görebilmek mümkündür. Klasik dönemde sanattaki temsiliyet sorunu yalnızca gerçeği temsil etme olarak tartışılmaktadır. Geleneksel resimde, doğal görünürlük, nesnel gerçekliği vurgulama, temsil etme ne kadar güçlü ise o kadar doğru ifade

edilmektedir. Söz konusu olan benzetme değil; ifade güçlüğüdür. Kutsal dildeki yazınsalı resmetmek; yani meleklerin insan bedeni biçiminde resmedilmesi kutsal dünyanın bir temsili olarak nitelendirilmektedir. Klasik dönem yapıtlarından olan (Resim 1.) “J. Louis David” in “ Horace Kardeşlerin Yemini” isimli yapıt; tarihin burjuva sınıfının bir temsiliyeti olarak karşımıza çıkmaktadır (Turani, 2004:498). Yapıt bir kültür temsiliyetini oluşturmaktadır. Yapıtta estetik analizi yapılarak başlanması “özne” ve “kimlik” söylemlerine atıflar için önem taşımaktadır.



RESİM 1. : J.Louis David “Horace Kardeşlerin Yemini” 1784, t.ü.y.b., 330x425 cm, Louvre Müzesi.

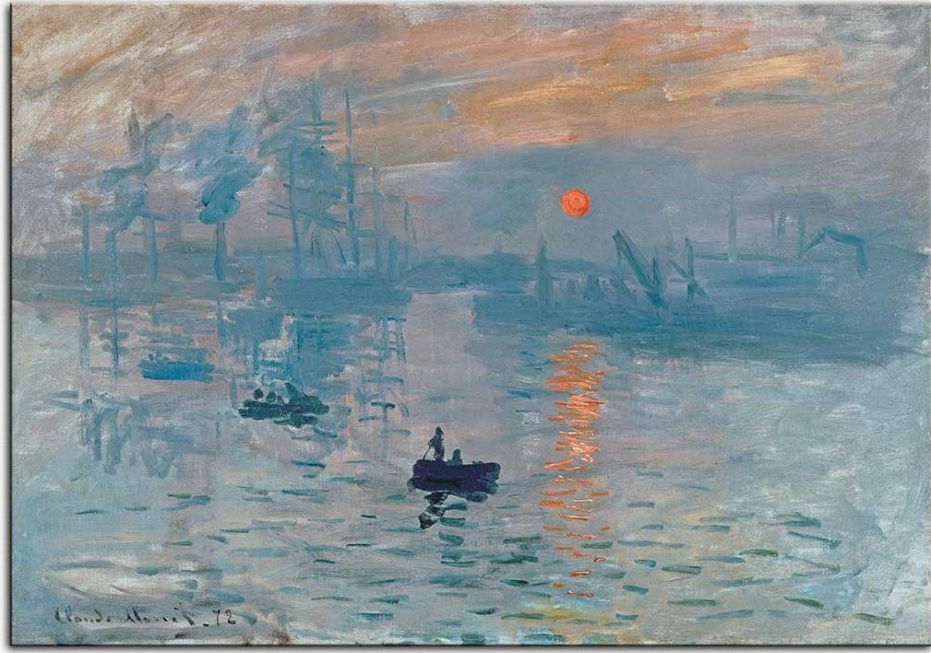
Yapıt estetik açıdan analiz edildiğinde, resmin son derece ayrıntılı bir işçilikle yapılan tüm figür ve nesnelere, üç boyutluluk özelliği taşıdığı görülmektedir. Yapıtta; Horace kardeşlerin ayaklarında, baba figüründe ve sağ ön tarafta kadınların oluşturduğu grupta piramidal düzen yer almaktadır. Yerdeki karolar tek odaklı perspektif anlayışına uygun olarak resmedilmiştir. Ana yönü oluşturan yatay plan, figürlerin üzerine yerleştirildiği zeminle vurgulanmaktadır. Ayakta resmedilmiş

figürler ve binanın sütunları, dikey ara yönler olarak ana yönü karşılamaktadır. Sağ alt köşeden resme giren kadın figürünün ayaklarıyla başlayarak orta planda yer alan baba figürünün yukarı kaldırmış olduğu kolları ve arka plandaki sütun başıyla bağlanan açıyla diyagonal ara yön ise askerlerin arkaya uzattıkları ayaklarıyla ant içmek için kaldırdıkları elleri ve yine arka planda yer alan diğer bir sütun başı arasındaki açıyla verilmektedir. Askerlerle baba figürü arasında ve yine askerlerle kadın figürleri arasında oluşan düzlem, ana yöne paralel, yatay ara yönler olarak yüzeyin çizgisel organizasyonunu tamamlamaktadır. Işık, günışığıdır ve sol ön taraftan gelmektedir. Bu, Horace kardeşlerin ve baba figürünün ayaklarındaki gölgeden anlaşılmaktadır. Resimdeki ışık - gölge dağılımı etkin ve bir o kadar da konuyu, kompozisyon düzenine sadık kalarak vermektedir. Sanatçının yağlıboya egemen olduğu her bir figürün üzerindeki ışığın ve karanlıkta kalan figürlerin de ifadelerinin verilmesiyle çizgisel desen kullanıldığı anlaşılmaktadır. Resmin geneline sıcak renkler egemendir. Bilhassa çarpıcı bir tonla yapılmış kırmızı renk; kanı ve savaşı hatırlatmaktadır. Horace kardeşlerin en öndekinin giysisinde, baba Horatius'un pelerinde ve ön planda yer alan kadınların arasındaki koltuğun üstündeki kumaşa yer alan kırmızı renk resmin baskın rengidir. Sol tarafta bulunan en öndeki Horace'ın pelerini beyaz renktedir ve sağ taraftaki kadın ve çocuklardan oluşan gruptan en öndeki kadın figürünün elbisesiyle uyum sağlamaktadır. Kompozisyonun ilgi odağı elindeki üç kılıçla Horatius'dur. Ayakta duran Horace kardeşlerin en öndekinin pelerini, parlayan miğferleri ve kaslı vücutlarına yansıyan ışığın etkileri resmin sol tarafını baskın göstermektedir. Ancak baba figürünün üstündeki kırmızı renk, kadınların üstlerindeki beyaz giysiler ve duvara yansıyan ışıkla sağ taraf da resmin asimetrik dengesini kurmaktadır. Resmin ana eksenindeki baba figürü bu iki tarafı dengeleyici bir nitelik taşımaktadır. Resimde açık kompozisyon kullanılmış ve figürler tiyatro sahnesindeymiş gibi bütün duyguları tek bir sahnede vermişlerdir. Figürlerin hareketleri de bu amaca hizmet etmektedir. Resimdeki uzamın yalınlığı, arka planda yer alan sütunlu fon görüntüsü resme tam bir ciddiyet vermekte ve izleyiciyi Roma dünyasına çağırılmaktadır. Resimde gereksiz hiçbir şey yer almamakta ve sanatçı böylelikle vereceği etkiyi en üst düzeye çıkarmaktadır. Sanatçının "Horace Kardeşlerin Yemini" adlı yapıtı, Neo-Klasik anlayışın manifestosu olarak sayılmıştır. Neo-Klasik anlayışın soğuk ve kendi

halindeki renkleri sanatçının yapıtlarında yumuşamış ve sıcak bir havaya bürünmüştür. Jacques Louis David, döneminin siyasi rol oynayan sanatçılarından en önemlilerinden biridir. Resimlerinde ağırbaşlı bir sadelik söz konusudur. Antikçağ figürlerinin anıtsallığını vermek için renkleri koyu, kompozisyonu sade ve ışığı yapay kullanmaktadır. David'in sanatı gerçek olsun kurmaca olsun en küçük ayrıntısına kadar düşünülmüştür (Contans 1994: 279). David'in üslubu çağ zevkini yansıtmaktadır. Resimlerine başladığında doğrudan doğruya sonuca gittiği görülmektedir (Turani 2004: 498-499). Yapıt anlam analizinden başka tez metni ile bağlantılı olarak bu estetik analizden sonra “özne” ve kimlik temsiliyetine bakıldığında burada burjuva sınıfının bir temsiliyeti görülürken hem “özne” hem kimlik temsiliyeti içinde bu yorum yapılabilmektedir.

Yapıtta egemen olan renkler Fransa bayrağında yer alan kırmızı, mavi ve beyazdır. Bu renklerin anlamlarına bakacak olursak: Beyaz, saflığı; mavi, göksel gerçekliği; kırmızı, güç ve ilahi aşkı simgelemektedir. Sanatçı parlak kırmızı rengi sembolik bir anlatımla vermiştir. Gücü sembolize ettiği için bu renk seçimi bilhassa konuyu vermek açısından son derece titiz bir çalışmanın ürünüdür. Ayrıca kırmızı rengin verildiği üç alana bakıldığında Horace'ların en öndeki kardeşin üstünde, baba Horatius'un pelerinde ve ön planda yer alan iki kadının arasında duran örtüde bu rengin kullanıldığı görülmektedir. Yapıtın Fransa bayrağının renkleriyle yapılmış olması; sanatçının vatan aşkını göstermekte, ayrıca kompozisyonun genelinde sanatçının bize vermek istediği mesajı iletmektedir. Bu mesajlar; fedakarlık ve kahramanlıktır (İncirkuş, 2018:642). Sanatçının yaşantısı itibariyle soylu sınıfı temsil ediyor olması ve içselleştirdiği ve ait olduğu kültürün giysilerini renklerini imgeleştirmiş olması yalnızca “Horace Kardeşlerin Yemini” adlı yapıt için değil her sanatsal yapıt için de bir çözümleme biçimidir. Çünkü bu bölümde bahsedeceğimiz “ben” in inşası “kendilik” kavramına eş gelen bir anlamdadır. Sanat yapıtında “özne” sürekli olarak değişebilmektedir. Burada vurgulanmak istenen merkezde olan baba figürünün “özne” olarak başlayarak sonrasında “özne”nin yapıtın üzerinde geziniyor olmasıdır. Kılıçlar, kardeşler, kadınlar, sanatçı ve kavramlar. Hepsi birer “özne” çözümlemesi olabilmektedir. Çünkü içlerinde bir temsiliyet barındırmaktadırlar. Yapıtın bireyselleştiği yer ise “kimlik” çözümlemesini oluşturmaktadır.

Temsiliyet konusuna izlenimcilik (empresyonizm) kapsamında baktığımızda görme alışkanlıklarımızın değiştiği, biçim bozumu, ışık ve renk kullanımında farklılıkların ortaya çıktığı görülmektedir. Bu durum yine temsiliyeti desteklemektedir. Klasik Dönem ve Modern Dönem arasında yalnızca biçim, imgeler, renkler değişmektedir; ancak her ikisinde de temsiliyet vardır. Örneğin; “Monet’in, Gün Doğumu” nda doğayı aynen resmetme söz konusudur.



RESİM 2. Claude Monet “Gün Doğumu” 1872, t.ü.y.b., 46x63 cm. , Musée Marmottan, Paris.

İzlenim terimi doğada manzara karşısında hızla yapılan eskizleri tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Monet de özellikle bu ismi koyarak resimde benzer bir anlamı nakletmeye çalışmış gibi görünmektedir(Thompson, 2014:30). Doğanın temsiliyeti, biçiminde resmedilmiş olan “Gün Doğumu” isimli yapıtın “özne” sini sorguladığımızda yine dönemin “özne” sorunsalı bağlamında temsiliyeti görüneni hızlı bir biçimde resmetmek iken merkeze alınan “özne” burada yine kendilik ile oluşturulmaktadır. Yani yapıtı yaratanın izlerini, varlığını, bilgisini ve görüşlerini taşıdığı düşüncesi olan “kendilik kuramı” temelinde “özne” değerlendirmesi yapılmaktadır.

Hicks, manzara resimleri için; “bana göre bir manzara, bir aynanın karşısında yalnız başımıza kalmışız gibidir” demektedir (Hicks, 2015:49). Burada bir iç perspektiften söz etmek mümkündür. Manzara resimleri insanın iç dünyasına ait gizli duyguları, düşünceleri metaforlaştıran, insanın iç perspektifi olan mikro evreni ile dış perspektifi olan makro evreni arasındaki ilişkileri kavramsallaştırıp çoğaltan bir temsil olarak nitelendirilebilmektedir (Cheng, 2006:126). Bu nedenlerden “gün doğumu” isimli yapıtta kimliğin bellekle ilişkisi söz konusu iken “özne” de yine kendilik temsiliyeti ile karşımıza çıkmaktadır.



RESİM 3. : Henri Matisse “Yeşil Çizgi” 1905, t.ü.y.b., 40x32 cm. Kopenhag Müzesi.

Fovizm’de nesneye bağlı kalmaksızın bir çiğ renk kullanımı baskındır. Gerçekte olanın ne olduğundan başka; içinde oluşturduğu dinamizmi ele almaktadır. Gerçeği yakalamak kendini yitirmeye başlasa da Fovizm’de de temsiliyet görülmektedir. Yani doğadan uzaklaşma vardır ancak temsiliyet de vardır. Örneğin; “Henrie Matisse, Madam Matisse Yeşil Çizgi” sinde empresyonizmin etkisinden

kurtulmamış bir akışkanlık, belirsiz bir içtenlik getirerek yaşantısının yoğunluğunu yapıtlarındaki çabukluk görünümü ile verirken doğadan uzaklaşmamıştır ve temsiliyet gözle görülür bir durumdadır (Lynton, 2009:31). Renk seçiminin temelini gözleme, duyguya ve her yaşantının niteliğine dayalı olduğunu söyleyen Matisse, amacının ifade olduğunu da vurgulamaktadır. “yeşil çizgi” adlı yapıtta “özne” konumunda eşini gördüğümüz ancak yapıtın ismindeki vurgu ile “özne” nin bir renk olabileceği düşünülse de kendilik temsiliyetinden yola çıkarak figürün gözlerindeki çekiklik ile bir kimlik ilişkisi kurularak yapıtın “özne” si konumuna da gelmektedir. Bir çabukluk görünümü verilerek yapılmış olan yapıt, sanatçının yaşantısının yoğunluğuna da bir gönderme oluşturabilmektedir.

Sanatta temsil konusu fotoğraf makinasının bulunuşu (1839) ile sorun haline gelmektedir. Bu dönemde portrenin, fotoğrafın icadıyla beraber yaygınlığının azalması söz konusudur. Gerçekliğin yeniden sunumunu fotoğraf devralmaktadır. Bu süreçle beraber Resim Sanatı’nda gerçekliği yapma modası bitmektedir. Başka bir bakış açısıyla gerçeği arayış sönmektedir. Ancak bu süreçte, Courbet resimde gerçekliği aramaya devam etmektedir.

Sanatçılar için ayak uydurma, uyum sağlama süreci başlamaktadır. Teknolojinin gelişmesi ilerleyen süreçle resim sanatında gerçekliği aramak, gerçeği yakalamak yerini arayışlara bırakmaktadır. Fotoğrafta o dönemde “renk” olmaması renk olgusunun gelişmesine neden olmaktadır. Hızlı üretimin olması izlenimcilikte fotoğraf gibi hızlı çalışmayı ortaya çıkarmaktadır ve bakış açısı kadrajdan bakmaya gitmektedir.

19. y.y.’daki değişimler; teknoloji, makineleşme, kent olgusu, demokrasi, ideolojilerin ortaya çıkışı, sosyal sınıf ayrımları, toplumsal yapılanmalar gibi kitle kültürü söylemlerinin oluşması sanat alanında gelenekten kopuşa neden olmaktadır. Gerçeklik öğretisi sona erip, zihnin gerçekliği ayna gibi yansıtması yani gerçeklik teorisi; sanatta gerçekliğin yitimi ile –izm gibi adlandırılan, disiplinlerin oluşumuna ön ayak olmaktadır.

Paul Cezanne gerçekliği göz ardı etmeksizin resim yapmaya devam edip, sanattaki temsiliyet konusunu sorun olarak gören sanatçı olarak tarihe geçmektedir. Gerçeklikle – temsiliyet sorununu açan Cezanne görmeyle görülen nesne arasındaki

ilişkinin doğurduğu etkiden, görülen şeydeki kuşku olasılıkları ve görüş açısındaki ayrılıkları da sorun olarak görmektedir. Cezanne nesnelere sabitleyip, kesinliksizlik ilkesindeki sorununu ortaya koymaktadır. Birleşik alan kuramından yola çıkarak kesinliksiz ilkesini ortadan kaldırmak için bu değişkenlikten yararlanmaktadır. Birleşik alan kuramı; resimde değişmeyen özü oluşturmak için bir geometri oluşturmaktır.

Resim sanatında temsil karşıtı bir hareket olarak Pablo Picasso'nun "Avignonlu Kadınlar"ı da bir dönüm noktasıdır. Cezanne'nin kesinliksizlik (değişkenlik) ve birleşik alan kuramlarını Kübizm uzlaştırma çabasıdır. Kübizmin yaptığı şey; görünümün göreni içerdiği savunmasıdır. Kübizm fotoğrafın elinden gerçekliği alıp üç boyutlu bütün geometrilerini kapsayacak bir görsel dil oluşturup fotoğrafa direnmektedir (Lynton, 2009:53). Buradan anlaşılması gereken; uzamsal ve zamansal kural bozmalara dayanan imge kullanımı ile resme birden fazla bakış açısını ve çapraşık uzam ilişkilerini dâhil ederek dış dünyayı birebir betimlemekten vazgeçmesidir. Birebir betimlemeyi, diğer bir deyişle mimesisi reddetmesi; temsiliyet vardır, söylemini açıkça ortaya koymaktadır (Öndin, 2009:29).

Gleizes ve Metzinger' in (Harrison ve Wood, 2011:226) "Kübizm" adlı makalede (1912) belirttikleri gibi:

"Kendimizin dışında hiçbir şey gerçek değil, öznel zihinsel yönlendirmeler ve duygulanımın rastlantısallığı hariç hiçbir şey gerçek değil. Duygularımızı etkileyen nesnelere varlığından şüphe etme düşüncesi bizden uzak; ancak mantıklı olan, zihnimizde filizlenen imgelere bakışımızın kesinliğidir".

Paragrafıyla vurgulanmak istenen bir nesnenin mutlak bir biçimi yoktur, birkaç biçimi vardır; anlam sahasında ne kadar düzlem varsa o kadar düzlemi vardır. "özne" söylemi olarak bizi kendilik temsiliyetine de götürmekte olan bu paragraf özsel olanın arandığını da vurgulamaktadır. Gerçeği anlatma yolu olarak birebir taklitten vazgeçen Kübizm, temsil sistemini bilinçli bir biçimde reddederek izleyici "özne" konumuna gelir, yani imge "özne" tarafından kavranılmaktadır (Öndin, 2009:34). Kant bu durumu "her şey ancak zihin saf yasalarına, normlarına göre

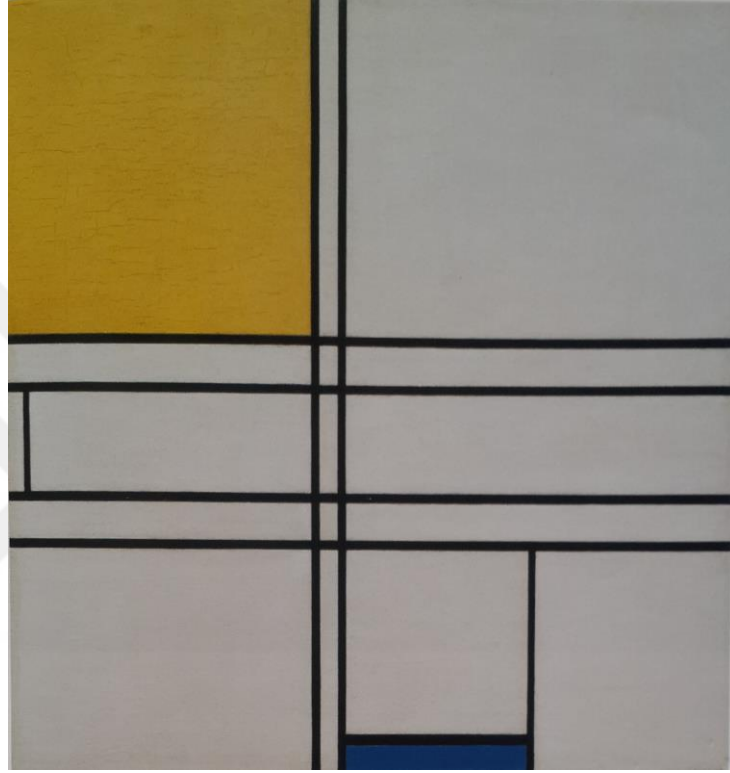
mevcuttur ve nesnel ancak bunlar sayesinde yasal form alabilirler” cümlesiyle açıklamaktadır. Yapısal yansıtmaya odaklanmasıyla Kübizm; dış dünya formlarını, zihinsel temel formlara olabildiğince yaklaştırdığını, gerçekliğe işaret eden şey ile resim arasındaki karşıtlığın çözülmesi izleyiciye bırakıldığını ve gerçeklik somut olmaktan çıkartıldığı görülmektedir.

Kübizm fotoğrafın elinden gerçekliği alarak üç boyutlu bütün geometrilerini kapsayacak bir görsel dil oluşturup fotoğrafa da direnmektedir (Lynton, 2009:53). Walter Benjamin’in “Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı” adlı makalesinde; “fotoğraf ile birlikte insan eli, resmin yeniden üretim sürecinde ilk kez yeniden en önemli sanatsal yükümlülükten kurtulmaktadır” der (Benjamin, 2014:53). Burada yükümlülüklerden anlaşılacak olan artık yalnızca objektife yansıyan, bakan göz tarafından üstelenmesi durumudur. Gözün algısı elin çiziminden daha az zaman aldığından resim aracılığıyla yeniden üretim süreci konuşmayla aynı hıza yetişmektedir. Kübist dönem bu nedenden fotoğrafın yapamadığı şeyi yapmaya çalışmaktadır yani gözün görmediği ama sezindiği görüntüyü de gösterilen olarak sanat yapıtı içinde izleyiciye sunmak çabası içerisindedir. Fotoğrafın yapamadığını yapmaya çalışarak kübist akımda da gerçekliği sorgulama mevcut olup temsiliyet sorunu vardır sonucuna ulaşılabilir.

Modern süreçte, temsiliyet sorunu kronolojik olarak bakıldığında her akımda vardır. Bunu takip eden süreçte Piet Mondrian, Kazimir Malevich, Jackson Pollock, Marcel Duchamp, René Magritte, Joseph Kosuth gibi sanatçılar formalist form üzerinden çözümleyici olan yeni bir dil yaratma çabasında olan, giderek sunulamayanın sunulmasına yönelik bir anlayış geliştirip yaratma ve yıkıcılık karşıtlığı ile baş başa giden çalışmalar içerisindedirler.

Piet Mondrian, 1914’te ilk figüratif olmayan resimlerini yaparak, insanın her zaman dış dünyadan etkilendiğini, dolayısıyla benliğinin buna göre biçimlendiğini kabul etmektedir ancak yine de bunların belli bir yere kadar aşılabileceğini düşünmektedir. Nesnel ve öznel, yer ve gök, iç ve dış, bireysel ve evrensel, devinim ve durağanlık, erkek ve dişi, denge ve dengesizlik, bilinç ve bilinçdışı, maddesel ve ruhsal gibi karşıtlıklar arasında insan zihnini tanımlayan Mondrian, yaptığı “ağaç”

resmi ile ağaç dallarının aşağı doğru bakması ile “doğadışılık” üzerine göndermeler yapmaktadır (Lynton, 2009:75-6). Mondrian’ın amacı modern sanatı biçimden ayırarak bir anlatım oluşturma çabası içerisine girmek olsa da biçim ve anlatımı görmek temsiliyet sorunu olduğuna işaret etmektedir.



**RESİM 4. : Piet Mondrian, “Mavi ve Sarı Kompozisyon”, 1935, t.ü.y.b., 73x69,6 cm.
Hirshhorn Müzesi, Washington.**

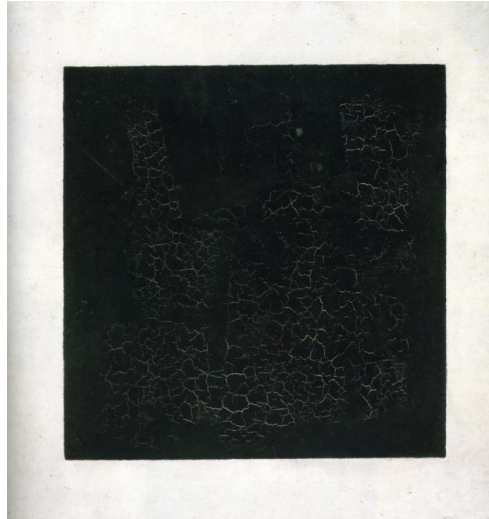
Mondrian hem doğal hem manevi düzende insan öznesinin “düşey” konumunu en uygun biçimde karşıladığını inandığı bir gerçeklik modeline bir felsefeye, bir dünya görüşüne ulaşmak adına hem duyulardan hem doğadan edinilen izlenimlerden arındırmaya çalışmaktadır (Thompson, 2014:196).

Mondrian yapıtlarını dünyayı daha bütünlüklü ve güvenilir bir şeymiş gibi algılamamızı sağlayan Gestalt kuramı çerçevesinde üretmektedir. Bu kuramı şöyle açıklayabiliriz; “doğanın hangi parçalarının işlevsel bütününe ait olduğunu araştırmak, bu bütünün içindeki konumunu, daha büyük bütünlüklerin alt bütünlüklere eklenme ve göreceli bağımsızlık derecelerini keşfetmek” amacıyla yapılmış olan

yapıtları Mondrian'ın dünya görüşünü vurgulayarak “özne” konumunda yine “kendilik temsiliyetini kullanmaktadır (Thompson, 2014:197). Gestalt yaklaşımı, “resimde ilişkisellik” yaklaşımına getirilen önemli bir açıklama olarak Mondrian tarafından yapılmış olması Neo-Plastisizm ya da De Stil'in en güzel pratiğidir.

Kasimir Malevich, gösterenden göstererek kurtulmak için “temsil edilemeyen yüce” kavramı ile haz duygusundan arındırarak çalışmalar yaparak figürasyondan ve temsilden kurtulmaktadır. Nesne, nesnelerin anlamı, insan ve doğa, mülkiyet gibi konular üzerine çalışan Maleviç insanı, nesne dünyasını kendi çıkarları için acımasızca kullanan, gerektiğinde kendi cinsini bile çekinmeden yok eden bir varlık olarak tanımlamaktadır (Lynton, 2009:78-80).

Ona göre nesne tutkusu, hem toplumsal yaşamdan hem de sanattan silinmeliydi ki bu temsil sorunundan başka bir şey olmamaktadır. Maddesel olarak yok olmanın duygulanımsal çözümlenmesi olarak “hiçlik” kavramının “özne” olarak karşımıza çıktığı bu yapıt hissedileni vurgularken, kavramsal boşluğu da ifade etmektedir. “Özne” nin merkezi konumda oluşu ile ilgili olarak bir okuma yapılması da mümkün olan bu yapıt modern dönemin “özne” sini de sunmaktadır.



RESİM 5. : Kasimir Malevich, “Siyah Kare”, 1915, t.ü.y.b., 109x109 cm., State Tretyakov Müzesi, Moskova.

İlk Süprematizm manifestosunu yayımlayan Malevich, yapıtıyla ilgili olarak; “Sergilediğim şey boş bir kare değildir, olmayan nesnellik duygusudur” demektedir (Thompson, 2014:140). “Hiçlik” e ulaşmaya çalıştığı yapıtında “özne” nin konumunu “hiçbir şeyin algılanamadığı ama hissedilebildiği çöle ulaşmak için sanatsal fikirleri, kavramları ve imgeleri bir kenara atmak amacıyla merkeze yerleştirmiş olduğu “özne” ne gördüğümüzden başka ne hissettiğimize odaklanarak “duygunun” evrensel boşlukluk/hiçlik halinin kendilik temsiliyeti olarak karşımıza çıkmaktadır.

Jackson Pollock, geç dönem resimlerinde akıtmalar yaparak resmin içinde hareket ettiği, o anda ne yaptığını bilmeden düşündüklerini aktararak, simgesel olmadığı için yapıtlarında temsil sorunu olmadığını düşünmektedir. Buna karşın bilinç akışıyla hareket ettiği için temsil karşıtı bir durum olsa da bedeni ve zihnini kullanıyor olması kendi izini taşıdığı için yine temsil sorununun irdelendiği söylenebilmektedir. “Büyülü Orman” yapıtına bakıldığında “Özne” bilinç olarak temsil edilmektedir. Aynı zamanda kendi bedeninden ve bilinç akışından yararlandığı için kendilik kuramı çerçevesinde “ben” temsiliyeti de sanatçıyı ifade etmektedir, bu nedenle yapıtın kimliğini de sanatçı oluşturmaktadır.



RESİM 6. : Jackson Pollock, “Büyülü Orman”, 1947, t.ü.y.b., 221,3x114,5 cm. Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik.

Tüm bu akımlardan sonra sanat alanında düşünme, sorgulama ve irdeleme dönemine girilmesinin öncü isimlerinden olan Marcel Duchamp dönemine baktığımızda, sanatçı, 1914’de var olan bazı objeleri sanat yapıtı olarak ele almaktadır. Rastgele seçtiği bir pisuarı “Çeşme” adı ile sanat yapıtına dönüştürmektedir. Yeni bir konum sağlayıp nesnenin anlamını değiştirmektedir. Düşüncenin görsellikten daha önemli olduğunu, düşüncenin hıza; görsel ifadenin yetişemediğini vurgulamak isteyen Duchamp, “düşünce görsel hıza yetişmiyorsa, düşüncenin görselleştirilmesi yerine, düşüncenin görsel üzerinden işaretlenmesi daha anlamlı olur” savını sunmaktadır.

Duchamp’a göre; özgünlük istediği, yaratma içgüdüğü bastırılarak, tarz yok edilerek, sanatçısı tarafından ele alınmış özel, ayrıcalıklı, kutsal bir nesne yaratmadan da hatta sanat yapıtı oluşturmadan da sanat yapıtı üretilebilmektedir, fikrindedir (Yılmaz, 2006:147). Hazır nesne kullanılarak yapılan üretimlerin de birer

sanat yapıtı olabileceklerini fakat bunun dūşünsel bir sūrecin ūretimi olması gerektiđini ileri sūrmektedir. “Őzne” nin, dūşünce olarak karřımıza çıktıđı bu yapıt, kendilik kuramı ile de yapıtın kimliđini onu yaratanın dūşūncesi oluřturması ile de bir “ben” temsiliyeti olmaktadır.



RESİM 7. : Marcel Duchamp, “eřme”, 1917, Hijyenik Porselen ve Emaye Boya, Fotođraf, Sidney Janis Mūzesi, New York.

Duchamp’a gōre sanat nesnesi, dūşūnceyi sınırlanmaktadır bu yūzden sanat nesnesi ikinci plana atılması gerekmektedir. Duchamp; dūşūnceyi gōrselleřtirme çabasından kurtulmaya çalıřarak ūretmeden de dūşūnceyi gōsterme yolunu seçerek temsiliyet sorununu hazır nesne ile sanatına eklemektedir. Bir dūşūncenin temsiliyeti olan sanat nesnesi ile temsiliyet sorununu gōstermektedir.

Hazır yapıtın sanata dāhil edilmesinden sonra Renē Magritte, dūşūnce dūnyasına dalmıř bir sanatçı olarak amacı izleyiciyi řařırtmak deđil, dūřūndūrmek olduđunu “İmgelerin ihaneti” adlı yapıtında ortaya koymaktadır. Magritte’e gōre

resim, bir amaç değil, bir konuyu bir düşünceyi gösteren, anlatan bir araçtır. Benzeyiş ve andırış kavramlarına odaklanan Magritte yapıtlarında temsiliyet sorunu görülmektedir. Bunun yanında dil felsefesi ve göstergebilimle uğraşan bir sanatçı olarak kavramsal sanata öncülük etmektedir (Yılmaz, 2006:148). Magritte, “Özne”nin kavramsal çerçeveye taşındığı fakat buna rağmen kavramın da bir boşluktan ibaret olduğunu ve anlamın bağlamla değiştiği bir düzlem oluşturmaktadır. Göstergebilim ve dilbilim arasındaki düzlemde “özne” nin merkezi bir konumda oluşundan başka gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi eleştirmektedir. Sanat bu süreçten sonra kavramsal bir boyut kazanmaya başlamaktadır.



RESİM 8. : Rene Magritte, “İmgelerin İhaneti”, 1929, t.ü.y.b., 62x80 cm. County Sanat Müzesi, Los Angeles.

Joseph Kosuth, düşünceyi görselleştiren Duchamp’tan yola çıkarak sanatın tanımlamaları üzerine irdelemeler yapmaktadır. Kavramsal Sanat’ın tanımı Kosuth’a göre; “Sanat, kavram temellerinin belirlenmesidir” olarak yapılmaktadır. Sanatın odak noktası, Duchamp’ın hazır nesnelere sonra biçim – bilim sonucu olmaktan çıkarak işlev sorununa dönüşmektedir. Vurgu görüntüden “kavram” a kayarak, göstergelerle görünen arasındaki bağlam öne çıkarılmaktadır.



RESİM 9. : Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965, Bir Sandalye, Sandalyenin Fotoğrafi, Sandalyenin Sözlük Tanımı, 73x69,6 cm. Hirshhorn Müzesi, Washington.

Tüm bu çıkarımlardan sonra Modern Sanat için; bilinen form üzerinden çözümleyici olan, yeni bir dil yaratma çabasında olan ve giderek sunulmayan sunulmasına yönelik bir anlayışı görebilmek mümkündür. Başka bir deyişle sanatta yaratmayla – yıkıcılık baş başa gitmektedir. Metin bağlam ilişkisi anlam kazanmaktadır. Anlamın bağlamla değiştirilebileceğine işaret edilip, sanat giderek dille ilişkilendirilmektedir. Bu nedenle bir sonraki bölümde yapısalcılık ve postyapısalcılık kuramlar çerçevesinde “özne” nin kimlik arayışı üzerinde durulmaktadır. Temsiliyet sorunları modern sanat sürecinde bu biçimde irdelenirken temsiliyet krizine çözüm getirmek sanatın felsefesi, kuramı ve estetiğinin temelini oluşturan temsiliyet sorunu öznenin kimliğini temsiliyetler üzerinden oluşturduğunu vurgulamak istenmiştir. Bunun yadsınamaz olduğu ortadır. Çünkü biçim ve içerik birbirinden ayrı düşünülmemeyi kavramlardır.

Modern Sanatın anlamlandırılmasında “biçim, düşünme tarzı olduğunda, içerik de dile getirilen dünyayı ifade etme tarzıdır” (Öndin,2009:132). Özne’nin kimlik ile biçimini çözümlemek için içeriğinde bir “ben” temsiliyeti olduğunu ilk bölümde Martin Heidegger’in varlık felsefesi üzerinden de çözümlenmeye çalışılmıştır.

Özne’nin kimlik temsiliyetinde “ben”in inşası konusundan söz edilmesinin nedeni temsiliyet bağlamı olarak ele alınmaktadır. Sanatta temsiliyet nasıl bir

durum, bir olgu, bir fikir veya bir duruş imgesi olarak gerçeklikle ilişkilendirilmiş ise; “özne” de ben veya benliğin bir felsefik temsilidir. Yani burada söz edilen “özne” bir kişiye ya da bir bireye karşılık gelen bir kavram değildir. Gerçeğin ne olduğunu anlamak ve alımlamak öncelikli olarak benliğin, daha sonra ben’in sonrasında ise ötekenden ötürü bildiğimiz ben’e karşılık gelen geniş bir kavramdır. Aşama aşama özneyi oluştururken tezin ilk çıkış noktası olan gerçeklik kavramına eşlik eden bir düşünsel sorgulama görülmektedir. Özne’nin kimliklere bürünmesi meselesi bu kadar basit bir konu değildir. Şimdiye kadar bu konu üzerine bir tez yazılmamış olmasından dolayı ve yalnızca kavramsal çerçevesini değil, bu işin özüne inilmesi gerektiğine yapılan araştırmalar sonrasında sanat söylemleri arasına kimliğin sorgulanma aşamalarının eksikliği fikriyle; hem felsefik hem de kuramsal bilgiler doğrultusunda bir katkı sağlama amacı taşıdığına önemini vurgulamak doğru olacaktır. Gerçeğe ulaşmak için “özne”yi inşa edip, kimlik temsiliyetlerini sorgulamak için “ben” sorunsalına bir açıklık getirilmelidir. Şimdi “ben”den başka öncelikle “benlik”i ne olduğuna dair bir çözümleme yapmak gerekmektedir; nedir bu benlik ve nasıl oluşur?

Benlik konusunu tez metninin resimsel düzleminin omurgasını oluşturması ve içselleştirildiği kısım nedeniyle Budizm felsefesi üzerinden ele alınmaktadır. Çünkü bir yaşam sanatı olan Budizm Felsefesi Öğretileri yalnızca “Güzeli bulmak nasıl olur?”u – Kant estetiği gibi – aramaktan başka; gerçek bir iç yolculuktan geçmektedir. İç yolculuk dediğimiz şey “ezoterist” bir terim olsa da bu tez kapsamında yapılan çalışmaların ana hatlarını oluşturan bir kavram olarak önem taşımaktadır. Burada Umberto Eco’nun “açık yapıt” adlı yapıtında da belirttiği gibi “modern sanatta yapıt; güzel ve çirkin olması açısından değil; sanatçının çözmek istediği poetika sorununu dile getirip getirmediği açısından değerlendirilmelidir” (Eco,1992:218). Sözüyle bağlantılı olarak güzele ya da çirkine ulaşmaktan başka bir poetika oluşturmak amacıyla “benlik” budizm felsefesi ile özdeşim yapılarak alınmıştır.

Ezoterizm; Osmanlıca’daki karşılığı “batınilik”tir. İç yüz, içteki anlamına gelen bu kelimenin Türkçe/Türkiyece karşılığı “içrek” olarak çevrilir ve bununla “içte kalan, saklı bilgiler” kastedilmektedir. İç yolculuğun başlaması Budizm felsefesinde o kadar da kolay değildir, öncelikli olarak “egzoterizm” den geçmek

gerekmektedir. Egzoterizm ise; ezoterizm'in karşıt anlamıdır. Yani dıştaki görünen, herkesin bildiği, gizli olmayan bilgiler demektir. İnişiye adayı önce bir şeyin görünür dış anlamından yani Egzoterizm'inden başlayarak bu yola girmektedir. Çünkü gerçeğin kendisiyle karşılaşmadan evvel, onu hazmedebilecek bir sürece gereksinim duymaktadır. Yani gözlerin o güçlü ışığa alıştırılması gerekmektedir. Aksi takdirde karanlıklar içinde yaşamaya alışmış gözler, o güçlü ışığın etkisiyle kamaşabilmekte, kör olabilmektedir. Bir hazırlık evresi zorunlu bir ön koşuldur.

İnişiye kelimesi kök olarak Latince'den "initiatio" dan gelir. İngilizce ve Fransızca'da aynı biçimde kullanılmaktadır. Osmanlıca'da karşılığı "tedris, irşat" olup, Türkiyece'si "öğretme, doğru yolu gösterme" anlamına gelmektedir. İnişiyasyon, kökeni Mu ve Atlantis'in sırlarına kadar uzanan ve bizim insanlık tarihimizde çeşitli toplumların kültürlerinde yaşamış olan en eski geleneklerin bugüne aktarıldığı yapılardan oluşan bir kadim yolculuktur. İnişiyatik çalışmalarda temel olarak iki ayrı grup bulunmaktadır. Bunlardan birincisi "hariciler" bir diğeri ise; "batıniler" dir. Hariciler; henüz yolun başındaki gruptur. Egzoterizm yani Haricilik safhasındaki bu grup, gerçeğin kendisiyle henüz temas etmemiş ama onu elde etme yolunda ilk adımlarını atan ve bu yolda çalışmalarını sürdüren inişiye adaylarından oluşmaktadır. Bu konuya tez kapsamında neden değinildiğinin hemen altını çizmek yerinde olacaktır. Yaşadığımız coğrafi bölge olarak bir kimliğe sahip olan bizler; Türkiye coğrafyasında İslami din çerçevesinde pek çok gelenek, görenek, kültür, renk, ırk, dil, din ve dokuya sahibiz ve benliğimizi oluşturan pek çok varlık tabakasından beslendiğimizi vurgulamaktır.

Ezoterizm Geleneği'nin kökeni, bizim kıtalarımıza göç eden Mu ve Atlantisli rahiplere dayanmaktadır. Binlerce yıl önce Mısır, Mezopotamya, Hindistan, Tibet ve Amerika Kıtası'ndaki Yukutan Bölgesi'ndeki kurulan mabetlerde bizim devremiz insanlarına öğretilmeye başlanmış ve diğer çevre ülkelere öğretmek görevi olarak belirlenmiştir. Bu öğretileri öğrenmek için belli bir dine mensup olmak önemsiz olup, öğretilmek istenen içsel yolculuktan yani benliği keşfetmekten başka bir şey değildi. Ama buna karşın bazı mabetlerde başka kişiler inişiyasyona dâhil edilmiyordu ve gizli öğretiler kendi bünyeleri dâhilinde saklanmaktaydı. Mısır inişiyasyo'nu çevre ülkelere gelen farklı dine mensup kişilere yıllar süren bir eğitimin sonunda aktarılmaya başlanmaktadır. Sırları öğrenenler kendi ülkelerine

döndüklerinde, kendi toplumlarının dini inançları içinde bu bilgileri üstü örtülü bir biçimde kullanmakta ve kuşaktan kuşağa bir zincir oluşturmaktadır. Karşılaştırmalı olarak incelenirse; bu kültürlerle teması bulunan tüm ulusların insiyatik çalışmaları her ne kadar farklı dinlerin içinde yapılsa da, hepsinin belirli özelliklerde birleştikleri görülmektedir. Örneğin; Osmanlı döneminde bu sırları İslam Dini'ne uyarlayarak anlatanlar vardır, Sufi olarak tanımladığımız kişiler işte onlardan başkası değildir. Geçmişten günümüze kadar gelen tüm dinleri gerçek mahiyetinde değerlendirebilmek ve içerdikleri bilgilere nüfuz edebilmek için Ezoterizm'in kullandığı sembolleri iyi anlamak gerekmektedir. Burada bakış açısı dinsellikten başka farklıların yanında benzerliklerin oluşu ve "özne" nin benlik paradoksunu çözerken ne tür temsiliyetler barındırıp, kimliğe büründüğünü ve sonrasında kimlik paradoksunda nasıl çözümlendiğinin aktarımını yapmaktır.

İslam Tasavvufu, Batınlık ve Sufizm gibi değerlerin tamamen unutulmaya yüz tutmuş olması kültürümüzü yok saymaktır. Yapılmış olan çalışmalarda Mevlana Celaleddin Rumi'nin "Bir ben var benden içeri, bir sen var benden dışarı" öğretisi ile yapılmış figür dilini oluşturan ana unsur olduğunu, figürlerdeki el hareketlerindeki his ile örtüştürülmeye çalışılmaktadır. Kökeni Ezoterik bilgilere dayanan "benlik" bu nedenle Budizm Felsefesi üzerinden aktarılmıştır. Bir içsel keşif olan "ben" derinliği her ne kadar iki aşamada incelense de her koşulda adil olmak kuralı ile sınırsız bir imgeler bütünüdür (Smith, 2010:10-5). Kendi çıkarları doğrultusunda hareket etmeyen bir "ben" imgelemi oluşturulmaya çalışılmaktadır.

Edward Conze "kısa budizm tarihi" adlı kitabında "benlik" i yalnızca içi boş bir kavram olarak nitelendirmektedir, hiçliğin nasıl kavranılacağına dikkat çektiği bu yazısında, üç değer'den söz etmektedir. "dürüstlük, disiplin ve duyarlılık" ilkelerinin benliği oluşturan ana düşüncenin "bilgelik" olgusu olduğunu ve bu olguya ancak iç gerçeklik ve dış gerçeklik köprüsü kurulduğu takdirde ulaşılabileceğini vurgulayarak "benlik" kavramının sınırsız oluşunu anlatmaktadır (Conze, 2005:27). Yaşam boyu sürececek olan bu yolculuktaki arayışlar tıpkı sanattaki gibi temsiliyet arayışları ile aynı ve birbiri ile bağlantılı olduğunu sunmaktadır. Kuramsal bir dil ile "benlik" ise; mistik bir dil dışında devingen oluşu ile dikkat çekmektedir. Varlığın dış gerçekliği ve iç gerçekliği biçiminde bir karşıtlık düzlemde nasıl çözümlendiğinin tez metni ve yapıt çözümlemesi sürecinin önemli bir kısmını oluşturmaktadır.

Kendilik kuramı çerçevesinde insanın geleceği önceden tümüyle programlanamaz. Benlik, ortaya konulmayı bekleyen bitmiş bir yapı değildir, yalnızca keşfedilmeyi beklemektedir. Kendini yaratma bakımından geleceğe yönelik işleyen, gerçekleştirilen kişisel bir oluşumdur. Bunu Carl Jung Psikolojik yaklaşımla “benliğin içimizde olan bir şey olmadığını, bizim onun içinde olduğumuz kişiliğin örgütleyici bir ilkesi ve arketipidir” biçiminde açıklamaktadır. Marie Louise Van Franz’a göre ise; “tüm yaşamımız boyunca keşfetmemiz gereken, içsel, bilinmeyen bir merkezdir”. Toplumsal modele göre benlik, Goffman tarafından “kendilikten çok başkaları ile etkileşimimizin bir işlevi” olarak tanımlanmaktadır (Randall, 2014:55).

Benliğin ne olup, nasıl oluştuğu konusuna açıklık getirdikten sonra şimdi “ben” konusuna ve nasıl bir temsiliyet olduğuna öznel bir tavır ile bakmak gerekmektedir. Öncelikli olarak “ben” bir var olma durumudur. “Düşünen öznenin aydınlığa çıkması”, bilimdeki gelişmeler, çeşitli keşif ve buluşlarla bakış açıları ve ufukları genişleyen insanların toplumu, dinsel baskıları, tanrıyı ve kendi varlıklarını sorgulamaya başladıkları eleştirel düşüncenin gelişmeye başladığı bir dönem olarak nitelendirebilmektedir. 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 yönlendirmeye başlayan bir varlık olduğunu sanatta temsiliyet sorunu kapsamında söz edilmiştir. Başka bir deyişle sanatın tarihine bakıldığında bir “ben” keşfini görebilmek mümkündür. Bu nedenle temsiliyet sorununa değinilmiş olup “özne” nin ilk temel taşı olan “ben’in inşası” ile devam edilmektedir.

Aydınlanma çağının en eski öğretilerinden biri olan René Descartes’tan (1596 – 1650) günümüze kuramsal felsefede benlik bilgisinin, bilgi kuramında ilk olmasının yanında önemli oluşu “düşünen özne” ve “ben” in bilincine varılması çalışması olmasındandır. Bilgiyi, insanı dünyadaki yeri ile ilgili “ben” sözcüğünün anlamı açısından ele almaktadır. “cogito ergo sum” yani; “düşünüyorum o halde varım” cümlesinin derinliği kısaca şöyle açıklamak mümkündür; “ben her şeyden önce ben varım, varlığımın farkında olduğumdan, bilinçli olduğumdan gözlem yapan ve bilgiyi deneyimleyen kendim, bunlara anlam veriyorum”. Olağan bir bakış açısıyla burada var olmakla, düşündüğünün farkında olmak aynı anlamdadır (Mansfield, 2006:28).

Micheal Foucault'ya göre "ben" in açıklaması şu biçimdedir; "ben" in doğması için "ben" ile "ben olmayan" arasında bir ayırım yapılması gerekmektedir. Benliğin sınırları, benliğin ötesindeki, benlik olmayan her şeyden onu ayıran çizgilerdir. "Ben" in oluşumundaki ilk ve temel adım, bölünme ve ayırmaştırma (Foucault, 2001:87). Burada söz edilen bölünme ve ayırmaştırma; teorilerle tanımlanabilen nesnel bir gerçeklikten çok fiilen oluşturulan öznel bir sezidir. Yani "ben" sürekli olarak yeniden tasarlanan soyut bir yapıdır ve her kişiye göre farklı oluşum, değişim ve dönüşüm göstermektedir. Basit bir bakış açısıyla kadın ve erkek olarak doğmak ayırıştırmanın ilk saf halidir.

Öznel bir bakış açısıyla; "ben'in inşası" nı toparlamak gerekirse; söz edilmiş olan tüm veriler kapsamında dış gerçeklik ve iç gerçeklik kavramlarının karşılığı olarak; dış dünya ile kurulan nesnel doğrulara ve mutlak bilgilere dayalı bakış açısı nesnel varoluşa, kişinin kendi çabaları, deneyimleri ve çıkarımsamalarına dayalı edimlerinin bütünü öznel varoluşa karşılık gelmektedir. Bunun yanında modern çağı, "özne" çağı yapan aydınlanmadır. İkel halinde "ben" diye söz edilen "benlik" çağın gereklilikleri doğrultusunda karşımıza "özne" söylemleriyle çıkmaya başlamaktadır (Mansfield, 2006:28).

Foucault bu konuyu;

"Bilginin özellikle iktidar ile ilişkilendirildiğini öne sürüp Özne'yi merkeze yerleştiren bir bakış açısıyla; Özne sözcüğünün iki anlamı vardır: denetim ve bağlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan öznedir. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimini telkin eder", biçiminde özetlemektedir (Saygın, 2010:7).

"Özne" ve "kimlik" söylemlerine değinilmiş olmasından dolayı çok kısa bir özetle; özne, bireylerin bedenlerinde ya da düşüncelerinde bir "ruh" değildir. Bireyin kendi kendine, kendi öyküsünün eyleyeni olabilmesini sağlayacak koşulları bulma çabasından oluşmaktadır. Bu çabayı güdüleyen "kimlik"tir. "Özne" nin evrimsel bir biçimde temsiliyetleri kendi içinde kimlikler barındırmaktadır (Touraine, 2005:83). Sanatsal bağlamda kimliğin çözümlenmesi amacıyla; yapısalcı

ve postyapısalcı kuramlar çerçevesinde nasıl okunduğuna açıklık getirmek ve izlenen resimsel çalışmaları alımlamak açısından temsiliyet sorununu biraz daha geniş bir perspektife taşımak gerekmektedir. Temsiliyet sorununu Klasik ve Modern Dönem sürecinde inceledikten sonra “özne” sorunsalını ve geçirdiği evrimsel kimlik temsiliyetleri durumunu önemli toplumbilimciler, felsefeciler ve dilbilimciler üzerinden açıklamak için Yapısalcı ve Postyapısalcı eleştirilerde “özne” irdelenerek resim okumalarına bir bağlam oluşturulmaktadır.

Yapılan çıkarımlara sonuç olarak; “anlam”ın bağlamla değiştirilebileceğine işaret eden sanatsal bu gelişmeler; sanatın giderek dille ilişkilendirilmesi, sanatın aurasını hem eleştirip hem de güçlendirmektedir. Bu nedenle sanatın yapısalcı ve postyapısalcı bir eleştiride “özne”nin kimlik çözümlemesi güncel sanat konuları arasındaki “kimlik” sorunsalına da açıklık getirmektedir.

2.1.Yapısalcı ve Postyapısalcı Yaklaşımda Özne'nin Kimlik Temsiliyetleri

1960 sonrası sanat hareketlerinin getirdiği sanat çözümleme yöntemi de olabilecek yapısalcılık ve postyapısalcılık kavramları modern ve postmodern terimlerinin birbirleri ile olan iletişimlerinde bulunan bağlamlarda ve ayrılıklarla kendini ifşa etmektedir. Nasıl ki postmodern terimi modern bağlamların eksenini kaydırmış, ancak bunu yaparken yine de çıkış noktasını bu terimden almış ve bağlamlarını karşı bir tez olarak kurmuşsa, aynı biçimde postyapısalcılık da çıkış noktasını yapısalcılık ekseninde bulunan dil bilim ve göstergebilimden almaktadır. Yapısalcılıkta “özne” irdelenirken, dil üzerine ve karşıtlıkların analizi üzerine odaklanan ve son olarak gösterge kavramına odaklanan bir olgusalılık mevcuttur.

Yapı terimi; Latince’de yapmak, kurmak, inşa etmek anlamlarına gelen “Stauere” kökünden türemiş olup, herhangi bir nesne veya durumun ardında bulunup ona biçim veren ve gözleyicinin doğrudan fark etmediği iskeleti ifade etmektedir. Burada doğrudan sözcüğü önem taşımaktadır. Yapı terimi için Lévi Staruss ise; “Unutulmuş baba” terimini kullanmaktadır. Bu terim, tarihsel kökenleri, bir bütün olarak ele almaktan geçtiğinin vurgusu olarak kullanılmaktadır (Champagne, 1999:3-7’den akt. Saygın, 2010:10).

Yapısalcılıktan, postyapısalcılığa uzanan ilişkilerde süreklilik arz eden en önemli nokta özne sorunudur. Yapısalcı yaklaşım öncelikli olarak Descartes'tan itibaren Batı düşünce tarihi içerisinde “ben – benlik” içerisinde yerleşmiş iken süreçle kendisi dışındaki tüm evreni “ötekileştiren özne” nin sorgulanması ile yapısalcı çizgide incelenmeye başlanmıştır. Bu süreç Saussure ile başlayan özne yapısının aşındırılması ile yapısalcı ve postyapısalcı söylemlerin merkezini oluşturmaktadır. Yapısalcılık, Aydınlanma'dan itibaren yerleşmiş olan özne anlayışının sanıldığı kadar merkezi bir yere sahip olmadığını, aslında belirsiz olmadığını ve çoğunlukla belirlenim altında olduğunu ortaya koymaktadır. Bu belirlenimler evreni “özne” nin özü itibariyle evrensel bir insan yaklaşımını ortaya koymakla Aydınlanma düşüncesi ile bütünlüklü bir kopuşu gerçekleştirmek bir yana onunla sürekliliğini devam ettirmektedir (Saygın, 2010:29).

Yapısalcılık ve Postyapısalcılık arasındaki temel ilişkiler anlatılan tüm bu bağlamlar kapsamında “özne” sorunu ekseninde bir tartışmayı gerekli kılmaktadır. Yapısalcılık akımı Claude Lévi Strauss, Roland Barthes, Louis Althusser, Jacques Lacan ve Michel Foucault ile özdeşleştirilen bir akım olmakla birlikte akımın temel hareket noktası, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'un dili bir göstergeler sistemi olarak analiz eden yapısal dilbilim yaklaşımıdır. Saussure, geliştirdiği yapısal dilbilim metoduyla, Claude Lévi Strauss'dan başlayan tüm yapısalcı yaklaşımların modelini oluşturmaktadır. Postyapısalcılık ise Jacques Derrida adının öne çıktığı yapısalcılık eleştirilerinden oluşan bir yaklaşımdır, Postyapısalcı düşünürler olarak kabul edilen Foucault, Deleuze ve Guattari ve Lyotard gibi düşünürler yöntem olarak yapısal analizi değil “yapı bozma” yöntemlerini kullanmaktadırlar (Saygın, 2010:10). Saussure yapı kelimesini kullanmaz, dizge kelimesini kullanmaktadır. Burada yine dilbilimsel bir çözümlenme olsa bile kelimelerin de dönüştüğü görülmektedir. Saussure'un ve Lévi Strauss'un “dil toplumsal, söz bireyseldir” söylemi buna bir işarettir.

Saussure'e göre ise; temsiliyet sorununda “gösteren ve gösterilen” vardır. “Gösteren ile gösterilen göstergeler oluşturuluyorsa anlam birliği vardır” diyen Saussure burada; bir anlam birliği oluşturması; gerek gösteren gerekse gösterilen arasında bağlantının kurulmuş olmasını ve anlamlama sisteminde gösterenin önemli olmasından dolayı gönderme yapılan şeyin sorunu oluşturduğunu ifade etmektedir.

Saussure; “dil, göstergelerden oluşan bir dizgedir” cümlesinde gösterge ile bir dilsel toplulukta, bilgi alışverişi sürecinde nesne, olgu, deneyim ve kavramların fiziksel anlatımı vurgulanmaktadır. Göstergenin en temel işlevi anlatmadır. İletişimi sağlayan en iyi araç ise dildir. Saussure bunu göstergelere indirgemıştır. Dil; duyuları ve düşünceleri aktarmada kullanılmaktadır. Bu yüzden de anlatma işlevini ve becerisini geliştirmek göstergenin görevidir. Sözcükler bir nesnenin, bir konunun, bir kavramın yerini tutmaktadır. Ama görsel bir malzemede de görsel bir şeyin yerini tutmaktadır. Görsel göstergelerin yazınsal dili anlatması zordur. Bu edebiyatın sinemaya uyarlanmasında görülmektedir. Yani yazınsal, görsele zor aktarılmaktadır. Dilsel göstergeler; daha güçlüdür görsel göstergelerden. Dil göstergeleriyle, görsel göstergeler farklılık gösterebilmektedir. Örneğin; köpek deyince; kendi bilgilerimiz dâhilinde ve kendi deneyimlerimiz ile kafamızda bir imge oluşmaktadır. Bu imge bir çobana göre başka, bir kentliye göre başka imgeleşmektedir. Göndergeler referans anlamına gelmektedir, ama burada göndergenin neye referans ettiği söz konusudur. Yani; gönderge; dil dışı dünyanın bir gerçeğidir. Gönderge, dil ile ifade edildiğinde dilsel bir ifade olup; dil içi unsur durumuna geçmektedir. Buna da gösterge denmektedir. Böylece dil dışı dünya ile dil içi dünya arasında bir bağlantı kurulurken bir sınır da oluşmaktadır. Kısaca özetleyecek olursak; karşımızda bir gösteren olduğunda dilsel olarak ifade ettiğimizde gösteren kısmını, anladığımızda da gösterilen kısmını oluşmaktadır. İkisinin sunumu ise; “gösterge”yi oluşturmaktadır. Başka bir deyişle ise; aklımızda seslendirirken; “gösterilen”, söylediğinde; “gösteren”, ikisi beraber düşünüldüğünde ise “gösterge” olarak ifadelendirilebilmektedir. Özetle; dildeki kavramları “gösterilen” , kavramları oluşturan sesleri “gösteren” , bunlara ilişkin bütünlüğe de “Gösterge” açıklaması ile bir kod çözme etkinliği olarak, “göstereni gösterilenle birleştiren bağ nedensizdir ve bu birleşmeden oluşmuş olan gösterge de buna bağlı olarak nedensizdir” diyerek dilin yalnızca göstergeler dizgesi olduğunu ve ancak bir gösterge dizgesinin parçası olduklarında anlam ifade ettiklerini ortaya koymaktadır. Şöyledir ki bir gösterilen kırmızı ancak onu dışlayan diğer gösterilenlere – kırmızı olmayan diğer renkler – bağlı olarak anlam kazanmaktadır, dolayısıyla “Dil bir töz değil biçimdir” (Saussure, 1998:48). Dilden bağımsız hiçbir “özne” yoktur. Saussure bir biçimde dilin dışında durabileceğimizi bildirirken, gösterenlerle gösterilen arasındaki ilişkiyi durağan

olarak görmektedir. Burada; “dilsel göstergeler oluşturmak için belli gösterenleri belli gösterilenlerle ilişkilendirme olanağından kısaca; birbirlerini öndeyilenebilirliklerinden / çağrışımdayabilirliklerinden” söz etmektedir (Sarup, 2010:24).

Dilin evrensel bir dil durumu yani eşsüremlî (senkronik) bir yapısı vardır; “zaman içinde birbirinin yerini alan ardışık unsurların bağıntıların ifade eden” artsüremlî (diyakronik) bir yaklaşımla analiz edilemez (Saussure, 1998:201). Saussure’ün ortaya koyduğu dil anlayışı, öncelikli olarak anlamda yapıya odaklanırken, bir anlamda “özne” nin yerine de yapıyı geçirmiş olmaktadır. yani anlamın belirleyicisi “özne” olmayıp, içinde bulunduğu yapı olup “yapı içerdiği “özne” nin yaşantısını da önceden belirlemektedir” diyebiliriz.

Yapısalcılığı antropoloji ile Claude Lévi Strauss, toplumsal düzenin de dil gibi analiz edilebileceğini ortaya koymaya çalışmaktadır. Saussure’ün “özne” yi yapıya indirgemesi durumunu Strauss’da tıpkı dil gibi toplumda çeşitli işaretler toplamıdır ve toplumlar kültürel özelliklerini kodlarlar, görüşündedir. Bir toplumu incelemek bu kodları, yani toplumu oluşturan unsurlar arasındaki ilişkileri incelemeyi gerektirmektedir (Boon, 1997:229). Claude Lévi Strauss bu yaklaşım ile bütün toplumların statik, kültürel ağları ifade eden kodlar tarafından belirlenen bir yapıya sahip olduğunu belirlemektedir. Bu koşullar altında birey, toplumsal yapının içinde pasiftir ve yapı tarafından inşa edilmektedir. Olağan bir bakış açısıyla söz edilen bu kodlar kimliği oluşturmaktadır diyebiliriz.

Lévi Strauss “dil var olması için topluluğu olması gerekir” demektedir. Dilin ancak toplulukla var olduğunu ve dışarıdan müdahale ile bozulmadığı ve değiştirilemediği görüşüyle, Saussure ile aynı fikirdedir; yani dil toplumsal, söz bireyseldir. Bu durumda bireysellik sanata girdikçe yapının anlamsal işlevi yok olmaya ve yerine sanatçının göstermek istediğinin yerine yansıtmaya uğraştığı bir müdahale bırakmaktadır. Bu düşünceleri doğrultusunda Strauss temsili; modelin bire bir uygulanması olarak ele almaktadır. “Yapıtla esinlendiği kaynak arasında hiçbir ilişki yoksa bir sanat yapıtıyla değil, bilimsel bir nesneyle uğraşmaktadır” demektedir.

Yapısalcı yaklaşımın bir diğeri Roland Barthes, toplumsal ilişkiler ağının tüm yansımalarını göstergebilimsel bir yolla incelerken Claude Lévi Strauss gibi benzeri bir “özne” anlayışını dile getirmektedir. Barthes, modadan yiyeceklere, reklamdan metne, herhangi bir bildirimsel anlam taşıyan her öğrenin Saussure’ün dilbilime uyguladığı yöntem aracılığıyla ele alınabileceğini, bildirimsel anlamın bütün göstergelerin altındaki yapı tarafından belirlenmesiyle aynı biçimde “özne” nin de bu yapı tarafından belirlendiğini göstermeye çalışmaktadır. Toplumsal anlamlandırma biçimlerindeki tüm işaretleri/kodları bir mit sistemiyle inceleyen Barthes, ideolojik bir anlam belirlenimi olduğunu ve tüm mit sistemlerinde var olan yan anlam ve düz anlam ilişkisinde görülebileceğini belirtmektedir. Göstergebilim bu mitlerin incelenmesiyle başlamaktadır. Göstergebilim en genel anlamıyla; “sosyo-ekonomik güçler tarafından kullanılan anlam sistemlerini incelerken dili model olarak kullanan dizgeler bütünüdür” (Coward&Ellis, 1985:51-8). Roland Barthes, “mit” terimini kullanışı dönemin önemli aydınlarından ve kesinlikle kendi neslinin en büyük mitograflarından antropolog Claude Lévi Strauss’a bir saygı duruşu niteliği taşımaktadır (Belsey, 2013:56). Önceki antropologların etnik merkezizetçi anlayışlarını reddeden Lévi Strauss, kabile kültürlerinin ilkel olarak tanımlanmasına karşı çıkmaktadır. Onun asıl ilgisini çeken, kabile geleneklerinin anlamlarını kavramak ve ek olarak gündelik yaşam biçimlerimizdeki ortak yönleri çözümleyebilmek olmuştur.

Lévi Strauss için mitler; zıtlık, ters yüz etme, simetri, yerine geçme ve yer değiştirme ilişkilerine göre analiz edilebilen dönüşüm sistemleridir. Mitik düşünce daima bu karşıtlıkların farkındadır ve varoluş amacı da bu çelişkileri giderebilmeye yönelik bir mantık modeli sunmaktadır. Strauss; mit kelimesini “kuşakların birbiriyle iletişimi” olarak tanımlamaktadır (Strauss, 2016:26).

Toplumsal yaşamın en geniş gösterge dizgesinin dil olduğunu belirten Barthes’ın yapısalcılığında “özne” nin belirleniminde bir kendiliğindenlik söz konusu iken bu durum Barthes’tan itibaren mit / ideoloji kavramının “özne” nin inşasında nasıl bir etkiye sahip olduğunun tartışılmaya başlandığı bir döneme girilerek, Althusser ve Foucault başta olmak üzere pek çok düşünürün tartıştığı bir konu haline dönüşmüştür (Barthes, 1996:34-5).

Yukarıdaki cümlede mit ve ideolojiyi aynı dizgede kullanmasının sebebine şu biçimde bir açıklık getirerek devam etmek yerinde olacaktır; Barthes'ın "mit" dediği şey ile Althusser'in ideoloji dediği şey arasında dikkat çekici bir kesişme söz konusudur. Peki, hangi terimi kullanmak doğrudur? "İdeoloji" Marksizme bağlılığı işaret ederken bilinçli olarak savunulan bir kuramı tanımlarken de sıklıkla bu aynı göstergenin kullanılması karışıklığa yol açmaktadır. Althusser ideoloji kavramını çoğu zaman "zihinsel yanılgı" ile eş tutmaktadır. İdeoloji sanatsal üretim işlerinde "hayali" bir imgeyi temsil ederken, gündelik yaşamın içinden gelmesi nedeniyle, gerçeğe ulaştığımız an üzerimizden silkinip atabileceğimiz bir sanrı da değildir. Saussure'ün dile getirdiği açıklamalar ışığında baktığımızda ise neyin gerçek olduğundan nasıl emin olabiliriz ki? Durum böyle olunca her iki terimi de kullanmak aynı değerde doğruluk payı taşıırken; "mit" lerin de çift anlamlı kullandığını, –bugün Yunan mitlerinin birer kurgudan ibaret olduğunu biliyor olmamız– ve dünyayı anlayabilmek için harcanan bir çabanın ürünleri olduğu bilinmektedir. Ayrıca mitlerin; keyif vermenin yanında, şeylerin kökenini açıklayan hikâyeler olduğunu ve en önemlisi kuşakların birbiriyle iletişimi olduğunu biliyor olmamız her iki terimin de kullanımının doğruluğunu açıklamaktadır.

Althusser'e göre "özne" hem tüm ideolojilerin hedef noktası, hem de yeniden oluşturulduğu bir yerdir. Özne'nin gücünü aldığı yer ideolojinin içsel oluşudur. Öte yandan "özne", dilin izin verdiği anlamlara ve cümle yapılarına bağımlıdır. İletişim kurabilmek, ortak "gösterge" lere bağlı kalındığı sürece mümkündür. Bu durumda "özne" alıntılamaya bağlıdır. İdeolojinin içselliğinin sonuçları olarak bizler; o "olağan" görüleni her doğrulayışımızda farkında olmadan bir alıntılama yapmış oluruz (Belsey, 2013:53-6). Şöyle bir toparlamak gerekirse; Lévi Strauss'da Saussure'ün etkileri görülürken tarihsel ve tekil farklılıklara dikkat çektiği ve mitleri "özne" ye bağdaştıran bir yapı içerisinde ele aldı görülmektedir. Strauss'un alt metinlerine "özne" sorgulamasında Roland Barthes ise; yine Saussure yaklaşımı ile derinlikten ve evrensellikten öte , "gösterge" nin tarihçesi ve özgüllüğü koşuluna odaklanmaktadır. Diğer bir deyiş ile farklılıklara bir yol açmaktadır. Dolayısıyla mit/ideoloji kendinden başka bir şey haline gelmekte, bunun sonucunda doğan ve onu destekleyen "özne" de dönüşüme uğramaktadır. Louis Althusser'in Marksist bir tavır ile "özne" yi kendinin –öznenin kendisinin- belirlediği "gerçek"

anlayışı çerçevesinde koyduğu kurallara uymaya çağırın ve devamlılıklarını yine kendileri ile sağladığını savunan bir anlayış sunmaktadır. (Foucault bu tarz gerçek iddialarını reddeder.) Roland Barthes nasıl Lévi Strauus'u Saussure'ün ışığında yeniden okuduysa, Althusser de Marx'ı çok daha ayrıntılı bir biçimde psikanaliz ışığında değerlendirmiş ve ideolojiye dair düşüncelerini bu doğrultuda dile getirmiştir. Althusser'in psikanilize dair görüşleri, Freud'un Lacan'cı bir açıdan ele alınması olarak tanımlanabilmektedir (Belsey, 2013:78-9).

Lacan'ın dile bakışında gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki sabit değildir. Çünkü ona göre, bir gösteren aslında sürekli eğretileme yoluyla bir başka gösterene gönderimde bulunmaktadır. Gösteren ile gösterilen arasında statik bir ilişki olmayışı, tam anlamıyla bir öznelarasılığın asla mümkün olmadığını da göstermektedir. Bir gösteren daima başka bir göstereni göstermektedir, hiçbir sözcük eğretilemeden bağımsız değildir. Gösterenin sürekli olarak gösterilenin altından kayması ve hiçbir zaman sabit bir anlama ulaşamayışını ifade eden Lacan; durağan bir "ben" ya da insan doğası diye bir şey olmadığını, yalıtılmış benlik ve ego yaklaşımlarının burjuva bireyciliği içerdiğini ön görmektedir. Lacan'da Barthes'a benzer bir yaklaşım ile "özne" nin oluşumunda ideolojik bir belirlenim olduğunu ve bunun çoğunlukla edinilen dil aracılığıyla biçimlendiğini dile getirmektedir. Aslında Lacan'dan itibaren yapısalcılıkta çok net bir hümanizma eleştirisi ortaya çıkmaktadır. Bu hümanizma diğer düşünürler gibi "özne" yi pasif durumdan çıkarma çerçevesinde Heidegger'in Descartes'in "özne" anlayışına getirdiği eleştiriler ile başladığını tez metninin birinci bölümünde yer verilmiştir. Lacan'ın "özne" yi çözümleme sürecini yalnızca dilsel bazda düşünmek yeterli olmayacaktır. Benlik ve kimlik söylemleri bağlamında Lacan'ın önemli saptamalarından söz etmek tez metni ve yapıt çözümlemelerine yön vermektedir. Lacan'ın önemli tasarımlarından biri de "tanı(n)manın karşıtlığı" dır. Bu tasarımın içerdiği ana düşünce "ne olduğumuzun bilgisini başkalarının bize gösterdiği tepkilerden edinilir" dir. Yalıtılmış bir kavram olarak "benlik" yanılısamadan öte bir şey değildir ve bu yanılısamalar dört yana saçılan sonuçmazcasına bir çizgidir. Sonuçmaz; geometri de; düz bir çizgiye yaklaşan ama asla sonsuzluktan başka bir şeye ulaşmayan bir eğridir. Burada söz edilen konu özniteliklerimizden herhangi biri olmadığını, tasarımın dışında hiçbir özne olmadığını, hiçbir tasarımın da bizi bütünüyle kuşatmadığını vurgulamaktadır.

Benlik ne bütüncül bir biçimde tanımlanabilmekte ne de bütün tanımlamalardan kaçabilmektedir, benlik kendi için bir serüvendir. Bu yüzden Lacan kendimizi nasıl savunduğumuzun her zaman başkalarınca yorumlanmaya açık olduğunu savunmaktadır. Kimlik de bu biçimde bir kimsenin kimliği o kimliğin bir başkasınca tanınmasına bağlıdır. Karşılıklı tanıma/tanınma olanaksızlık barındırmaktadır. Lacan başkasının bilincine hiçbir zaman tam anlamıyla giremeyeceğimizi, öznelerarasılığın (intersubjectivity) da asla tamamen edinilemeyeceğini öne sürmektedir. Karşılıklı tam bir anlama kısmen de olsa olanaklı değildir, çünkü gösterilenlerin belirsizliği nedeniyle söylenen ile demek istenilen arasında daima bir boşluk bulunmaktadır (Sarup, 2010:24-9). Jacques Lacan'ın "özne" si kendi içinde bölünmektedir. "Özne" nin kimlik temsiliyetlerine hem kronolojik hem de düşünürler üzerinden baktığımızda bir evrilme görülmektedir (Belsey, 2013:78).

Yapısalcılık geliştirmiş olduğu yaklaşım biçimiyle klasik "özne" yi eritmekle birlikte, bunun yerine belirlenim altında bir "özne" nin varlığını ortaya koyarak Aydınlanma'nın gerçek amacına uygunluk taşımaktadır. Kendi başına "özne" yapılandırabilir bir "özne" (dizge – yapı) olmadığına göre, belirlenim altında olan "özne" nin yapılandırabilirliğini ortaya koymak gerektiği savı çerçevesinde oluşan yapısalcılık yaklaşımını mekanik toplumsal ağ anlayışının, Aydınlanma'nın mekanik fiziksel ağıyla paralellliği dikkate alındığı takdirde bu yaklaşım somut bir zemine oturmaktadır. Burada şu durum netleşmektedir; Yapısalcılık, yerleşik "özne" yi merkezi konumdan, onun yerine yeni bir "özne" anlayışını yerleştirmek amacıyla çıkmaktadır. Yerleşik "özne" nin yerine yerleştirilen "özne" anlayışı, modern bilimsel yaklaşımın bir tarzının somut yansıması olarak da değerlendirilmektedir.

Jean Baudrillard, Ferdinand Saussure, Claude Levi Strauss, Roland Barthes, Louis Althusser ve Jacques Lacan gibi toplumbilimcilerin/düşünürlerin saptamaları doğrultusunda yapısalcılığın eleştirel bir tavır ile "özne" çözümlemelerini açıklığa kavuşturmak yeterli değildir. Yapısalcılığın bir devamı niteliğinde Michel Foucault ve Jacques Derrida söylemleri de önemlidir. Ancak daha önce postyapısalcılığı ifadelendirmek gerekmektedir. "Özne" nin yolculuğu olarak varsaydığımız kimlik temsiliyetleri yapısalcılığın önemli sorunsallarındandır.

Postyapısalcılığın nasıl doğduğunu anlamak tüm bu okumalar doğrultusunda Michel Foucault ve Jaques Derrida isimlerinin “özne” söylemlerini okumaktan geçmektedir. Bu iki isim Nietzsche ve Heidegger gibi metafiziğin bittiğini ve sona erdirilmesi gerektiğini düşünmektedir. Yapısalcılar en nihayetinde metafiziksel kabullere dayanmakta ve metafiziksel geleneği devam ettirmek isteyerek, döngünün bir parçası olmuşlardır (Hoy, 1997:61). Postyapısalcılığın nasıl doğduğunu kısaca belirtecek olursak; Derrida, Saussure’ün klasik anlam anlayışını aşarak basit varlık olarak kabul edilen temsil düşüncesine öldürücü bir darbe indirerek klasik temsil anlayışının reddini kabul etmekle yapısalcılık içerisinden bir postyapısalcılık geliştirdiği söylenebilmektedir (West, 1998:246). Derrida, Heidegger’in varlık felsefesi eleştirisinden hareketle Batı metafiziğini yapısöküme uğratmayı tasarlamaktadır. Bu amaçla “özne” nin ve anlamın sabit olmadığını ortaya koymaya çalışmaktadır. Derrida, bu amaçla “difference” (farklılık) kavramından hareketle yapısalcı anlam sabitliğinin geçersizliğini göstermeyi amaçlamaktadır. Derrida’ya göre “difference” bir yarı kavramdır. Bir yönüyle indirgenemez veya bağdaştırılmaz farklılıklar aradındaki görülmez, duyulmaz, ama orada bulunan farklılıkların ortak zemini olarak değerlendirilebileceği anlamına gelse dahi, olanaksızın düzeni içinde düşünmemiz gereken olanaklıyı, yani gelecekte ortaya çıkacak olan durumu da ifade etmektedir. Burada şifresi çözülmesi gereken anlamdır ve geleceğin şimdide yığılma ve belirlenemezliği durumunu içermektedir (Derrida, 1999:49-61). Örnek verecek olursak “difference” in “a” sı dolayısıyla “difference” , bir harfin devindirici oyunu olarak ele alınabilecek olan bu örnek; hem anlamın sabit olmamasını hem kestiremezliğini hem de bağlama bağlılığını açıkça göstermektedir.

Derridacı düşünce biçiminde, farklılık (difference) ve ötekilik (otherness) “iz” kavramı olmadan düşünlemez. “iz” her zaman yokluğu temsil eden ve silinme, ortadan kaldırılma ihtimali ile kurulmuş olan bir “ötekiliğin” izidir (Güvensoy, 2011:34). Tez metni kapsamında “iz” kavramı görsel düzenlemelerde “çizgi” ye karşılık gelen bir anlamda kullanılmaktadır. Bilgiye çizgi ile ulaşılan bu tez metninde imgesel bilgiye “doğüstü ve paradoksal görüngüsellik, görünmezim kolayca kaçırılan, ele geçirilmez görünürlüğü” ne (Sarup, 2010:35) başta çizgi ve bunun yanında renk, doku, oran, orantı, ritim, denge... gibi görsel ilkeler birliği ve bütünlüğü ile ulaşılmaya çalışılmaktadır. Derrida’nın “difference” kavramı var olan

ve aynı zamanda var olmayan, elle tutulamayan yalnızca kültürel işaretler aracılığıyla görülebilecek bir şeydir. Kimlik çözümlemesini de bu doğrultuda yapan Derrida, “özne” nin kimliğinin “görünmez kılınan, bastırılmış olanın; egemen olanı nasıl etkilediği/ değiştirdiği üzerine kuruludur” biçiminde bir çözümleme ile “farklılık” kavramını metafora uğratarak “öteki” kavramına ulaşmaktadır. Bunu “ben” çözümlemesine getirdiği “başkalık felsefesi; “ben” i öteki’den ötürü bildiğimiz gerçeği üzerine kuruludur” cümlesi ile açıklığa kavuşturmuştur (Güvensoy, 2011:35). “Öteki” lerle sınırdan yaşayanlar uğraşmaktadır.

Hall Foster; “özne” nin bireyselleştiği yeri “kimlik” olarak nitelendirmektedir. Foster; “kültürel temelli kimlik paradoksları içermektedir” demektedir. Derrida’nın “öteki” kavramına ek olarak Foster; sanatçının konumu itibarıyla “öteki” nin konumunda olduğunu ve sanatçının toplumsal ve kültürel “öteki” kimliğiyle algılanması gerektiğini vurgulamaktadır (Foster, 2009:216).

Michel Foucault ile ilgili ise yapısalci ve postyapısalci bir düşünür olduğunu söylemek doğrudur. “özne” çözümlenmeleri ile ilgili olarak yapısalci yaklaşımı önemli ölçüde kabul etmişken; bilginin özellikle iktidar ile ilişkilerini analiz etmeye başlamak ve bu yolla “özne” yi merkeze yerleştirmek amacıyla yapısalci yaklaşımdan postyapısalci bir yaklaşıma doğru kaymaktadır. Foucault insanı eritme çabasında olan Lévi-Strauss’un ve Jacques Lacan’ın çağdaş felsefi görüşüne bir saygı niteliğinde “kelimeler ve şeyler” isimli kitabında Foucault düşünce ekolu olarak gerici varoluşçuluğa karşı “düşüncenin geleceğine inatla karşı duran engelleri” aşmanın gerekliliğini (Paras, 2016:44-5) ilan ederek yapısalci tavrını şöyle aktarmaktadır;

“İnsandan, onun egemenliğinden veya özgürleşmesinden hâlâ dem vuranlara; hâlâ insanın özünde ne olduğuna dair sorular soranlara; gerçeğe ulaşmak adına başlangıç noktasını insan olarak belirleyenlere... Düşüncenin insan olduğunu düşünmeksizin düşünmeye kalkışmak istemeyenlere, (Foucault, 1966:353-4 ‘den akt. Paras, 2016:44).

Karşı başkaldırısını postyapısalci bir çözümleme ile “Kelimeler ve Şeyler” isimli aklın karşıtlık eleştirisini “her insanın kendi çağını yaşaması” ile “özne” yi düşünceler ve inançlar yani Foucault’un deyimi ile “doksoloji” tarihini temel

almaktansa, düşüncelerin olanaklılık koşullarının tahminini inceleyen bir yol izlemektedir (Paras, 2016:52). Michel Foucault Kelimler ve Şeyler isimli kitabında düşünce ekolünü şu sözleriyle açıklık getirerek “özne” nin nasıl yapısöküme uğradığını vurgulamak istemektedir.

“İnsan dilin iki varoluş tarzının arasında bir figür idi; veya daha doğrusu, dilin temsilin içine yerleştirilirdikten sonra ve onun içinde ermiş gibi olduktan sonra, insan ancak parçalanarak kurtulabildiği zamanın içinde oluşturulabilmiştir. İnsan kendi biçimini parçalar halindeki bir dilin aralarında meydana getirmiştir (Foucault, 2017:538).

Foucault’un cümlesinden de anlaşılacağı gibi “özne” nin kendisini bir eleştirel araca dönüştürerek onu belirleyen bir söylem vardır ve bu söylem kültürel ve görsel araçlarla belirlenmektedir. Ayrıca parçalar halindeki bir yapı olarak gördüğü “özne” yi ifade etmektedir.

Postyapısalcılık tüm bu anlatılar doğrultusunda tüm belirleyicilik biçimlerinin bir reddi olup çoğul olanakları ve çeşitlilikleri ya da sonsuz oluşa sahip “özne” için sınırlanmamış bir yaklaşım biçimidir. “özne” nin oluşumu için hazırladığı teorik olanakların veya yaklaşım biçimlerinin somut görünümünün ne denli görünebilir olduğunu ve gerçeği ne denli bünyesinde barındırdığı bir muammadır. Yapısalcılık gerçekliği bu anlamda daha çok gözetmektedir ancak bu yapısalcılığın somut ilişkiler ağını merkeze aldığı anlamını da taşımamaktadır. Yapısalcılık gerçeği ele alış biçimi, varsaydığı derinlikli yapıyı görünürde olan ile birlikte işlemektedir. Postyapısalcılık daha çok olması arzulanana ilişkin yalnızca bazı temel ilkeler sunmaya çalıştığı söylenmektedir.

Kristeva’nın önermesiyle hiçbirimizin kim olduğumuzu tam olarak bilmediğini, Derrida’nın ifadesiyle sürgün olmanın kaçınılmazlığını –bu dünyadan göçüp gitmenin derinliği- , Lacan’ın görüşleriyle tatminsizlik duygusunun yapısal olduğunu ve Foucault’nun direniş üzerine yaptığı vurguyu düşününce postyapısalcılığın ne kadar radikal bir tutum takındığı görülebilmektedir. Ancak her şeye karşın postyapısalcılığın ortaya çıkardığı en büyük skandal, “özne” ye getirdiği açıklamalarda yatmaktadır. Önemli ölçüde “öteki” tarafından inşa edilen, kendi denetiminin, hatta bilincinin dışında varolan anlamlara tabi, gerçeği yitirmesi

sonucunda kendi içinde bölünmüş olan postyapısalcılığın “özne” si ne bir bütünlüğe ne de bir kökene sahiptir (Belsey, 2013:90). Bu nedenle de Özgür Batı’daki klasik anlamıyla insanlığı temsil eden o eşsiz bireyden çok farklıdır. Batı’ya özgü kurumlar, seçim sistemleri, ekonomi ve iktidar anlayışları; bunların hepsi de anlamların ve seçimlerin bağımsız kaynağının insan olduğunu varsaymaktadırlar. Bilincimizin dayattıklarını gerçekleştirerek elde ettiğimiz özgürlük, en değerli özgürlük kavramı olup çıkmaktadır. Diğer bir deyişle, Batılı “sağduyu” nun kendisi kültürel bir yapıdır ve bizi ne düşünüyorsak o olduğumuza inandırmak için gizliden gizliye işlemektedir.

Tez metnin birinci bölümünde kavramlaştırılmaya çalışılan ve kimlik ile karşıt bir eleştiri çerçevesinde sanat alanında temsiliyet sorunu ile çözümlenmeye çalışılan “özne” terimi, içinde aynı zamanda bir paradoks barındırmaktadır. Bu paradoks çözümlemesi üçüncü bölümde anlatılacaktır. “Özne” nin kimlik temsiliyetlerini incelediğimiz bu bölümde şu soruya açıklık getirmek önemli bir çözümleme olarak görülmektedir. Tüm bu anlatılar doğrultusunda; Neden “kimlik” demek varken “özne” kavramı kullanılmaktadır?

Öncelikle “özne”, dilbilgisel bir terim olarak, doğrudan sonra öğrendiğimiz ve erkek ya da kadın olmanın kültürümüz tarafından belirlenen anlamları da dâhil, içselleştirdiğimiz anlamlar sunan dile doğrudan vurgu yapmaktadır. İkincileyin, terimin dilbilgisel açıdan belirsizliğini de beraberinde getirmektedir. Belirli kültürel kurallar çerçevesinde istediğimizi yapmakta ve konuşmakta özgür oluşumuz çeşitli kopuklukları ve çelişkileri de sunmaktadır. Olağan bir bakış açısıyla bu şu demek; birbiriyle uyumlu olması gerekmeyen bir dizi farklı “özne” konumuna sahip olabilmekteyiz. Buna karşın “kimlik” aynılığı çağrıştıır ki zaten tez metninin de birinci bölümünde söz edilmiş olan bu terimin anlamı İngilizce’de “identity” (kimlik) Türkçe’de “özdeş” tir. Yani “özne” ler farklılık gösterebilmektedirler, hatta kendilerinden bile farklı bir yapıya bürünebilirlerken, kimlikler aynılıktan beslenmektedirler (Belsey, 2013:73).

Foucault’ya göre modernlik öncelikli olarak arzuyu bastırmak için bir düzenektir. Nietzscheci var oluş olanaklarını keşfetmeye çalışırken, bir tür disiplin ve kontrol analizi yaparak disipline edilmişlikten kurtulma olanaklarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Yani “özne” nin sorumlu ve özerk olduğu biçimindeki

düşünceyi yeterince sorgulamadan kabul eden felsefe geleneğine açıkça karşı çıkmaktadır. Marxçı düşüncede ideoloji çoğunlukla bilimsel bilginin taşıdığı değereyi taşımayan bir gizemselleştirme biçimi olarak algılanırken; Foucault'nun Nietzscheci görüşü “bütün söylemler bakış açılarından ibarettir” biçimindedir (Sarup, 2010:115-8). Bu şu demek olmaktadır ki; insancı ideoloji tasarımına göre, düşüncelerin kaynakları “özne”lerdir. Foucault'nun “özne” ye dayalı bakış açısından bambaşka bir bakış açısı kazanmak yoluyla “özne” yi özgürleştireceğine, böylelikle “özne” yi baskı altına alan insan bilimleri kaynaklı düzeneklerin şifresini çözeceğine inanmaktadır. Yazmış olduğu yapıtlara bakıldığında bu açıkça görebilmektedir. Foucault'ya göre “özne” ler, bir organizmalar, güçler, maddeler, arzular, düşünceler çokluğuyla azar azar, derece derece gerçekten ve maddeden oluşturulmaktadır. Böyle “özne” oluşturmanın tipik örnekleri “anne”, “yetişkin”, “huysuz” v.b kişilik kategorileridir. Kişilik kategorileri, belirli bir çevrede var olan kategorilerle uyum içinde somut bir “özne” yi yeniden üretmek için kullanılan “hammadeler” gibi işleve sahiptirler (Tekelioğlu, 1999:141). “Her öge bir önceki ögeye “içerik” açısından bağlıdır, bir sonraki ögeye “biçim” açısından bağlıdır” (Piaget, 2007:31). Saf içerik çözümlemesi olan bu cümle “özne” nin esnekliğini açıkça ortaya koymaktadır.

Sonuç itibariyle, yapısalcılık kesin bir bilme modeli ve bu kesinliğin ilkelerini bütünlük olarak görürken, postyapısalcılık daha kaotik bir tarzda “özne” nin oluş imkânı için bütünün olumsuzluğunu savunan bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Araştırma kapsamında kronolojik dönemsel bazda incelenmeye alınmış olan “özne” izleği dönüşümselleşme sürecini Jean Baudrillard, Ferdinand Saussure, Claude Levi Strauss, Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault, Jacques Derrida gibi toplumbilimcilerin/düşünürlerin saptamaları ile Yapısalcı ve Postyapısalcı eleştiriler söylemleri ile sanatta temsiliyetler bağlamı ile ele alınmıştır ve devamında sanatta kimlik arayışları üzerinden dönüşümsel dizgeler ile sanatsal/resimsel düzelemeler aktarılacaktır.

2.2. Çağdaş Sanatta Özne'nin Kimlik Arayışı

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, sanat alanında giderek daha yoğun biçimde teknoloji ile içli dışlı hale gelen yeni anlatım yolları ve deneyimler ön

plana çıkarken sisteme dönük eleştirelliğin giderek yok edildiğine dair bakış açıları gündeme gelmektedir. 1960'lardan 70'lere uzanan süreçte bir yanıla teknoloji ile başa baş giden sanat, neredeyse yüzyıllardır “ne” liğiyle birbirini çürüten sistemlerin, hiç durmaksızın yeniden sahne alışı görülmektedir. Baudrillard sanatın durumu ile ilgili olarak, “ruh, eskiden bedenın metaforuydu, sonra cinselliğin metaforu oldu, şimdi ise hiçbir şeyin metaforu değil” demektedir (Baudrillard, 1999:30). Yani, sanatın sürekli bir diğeriine benzer biçimde üreyen kanserli hücreler gibi, eski yeni ekollerle bağışıklık sisteminin bozulduğunu, bir metastaz hali yaşadığını vurgulamaktadır.

Bu yorum karamsar gibi görünse de sanatın kendi malzemesini yine sanattan alıyor olması hiçbir şey durumunu her şey durumuna taşımaya yetmektedir. Buradaki tek kritik nokta temsiliyet geleneğiyle ilgilidir. Zira modernizmin evrensellik ve rasyonalite temelinde baskıladığı, denetlediği ve kendince meşrulaştırdığı dille, söylemle hesaplaşmanın başka da bir yolu yoktur. Bu anlamda paradonin yeniden parodikleştirilmesi olan pastiş, tam da bu söylem ve temsiliyet politikalarının, normatif değerlerin yığnsal alanına el atarak baskılananı, dile getirelemeyeni, bu tuhaf dillendiriş üzerinden ele geçirmek istemektedir (Şahiner, 2015:17).

Çağdaş sanatta temsiliyet krizi ise Foucault'un işaret ettiği gibi, iktidar egemen söylem düzenini kurarken, hep bir şeyleri yerin altına itmektedir. Modernitenin bireyi, “özne” nin kendine özgü gerçekliğini örtmekte, ucubeleştirmekte ve ötekileştirmektedir. Burada sanatın kendi üzerine kapanışı, geçmişteki ölü stillerden medet umuşunun asil gerekçesi sanatın sanattan beslenmesidir. Çünkü temsiliyet tarihi, baskılamanın da tarihidir. Neyin görülebilir ve neyin görünmez olabileceğini, neyin meşru, neyin gayrimeşru olacağını dikte eden görünürlüğün tarihidir. Buradaki söylem düzeniyle yüzleşilmeden modernitenin hayaletinden kurtulmak da mümkün gözükmemektedir.

Buradaki yaklaşımdan anlaşılacağı gibi sanatın “ne” liği 1960'daki geçiş döneminden sonra sanatın “kimlik” i sorgulamasına soğrulmaya başlamaktadır. Küreselleşme denen mefhum; işlerin konumları, birbiriyle olan ilişkilinişleri rastlantısal bir biçimde işlemektedir. Postmodern yapıtın belleği de bu yüzden düzlem kaydırmalar, metaforlar, ironiler, eğretilmeler, mecazi/değişmeceli anlamlar

ve göndermeler üzerinden ilerlediğinden birbiriyle eklemlenen değil yalnızca birbiriyle “eklektik” bir işleyişe bürünmektedir (Şahiner, 2015:18). Çağdaş Sanatta “özne” nin kimlik arayışı bireysel ve kolektif bellek aralığında kimlik söylemleri ile yapıtlar üzerinden dönüşümünü sürdürmektedir.

Yapıt ve yaratıcı arasındaki fiziksel özdeşlik Christian Boltanski gibi bazı sanatçıların uygulamalarında bireysel kimlik arayışına dönüşmektedir. Boltanski yaşamını oluşturan ayrıntıları unutulmuşluktan kurtararak yalnızca “bireysel bir mitoloji” kurmayı amaçlamaz, aynı zamanda ortak bir yazgının evrelerini de ortaya koymaktadır (Germaner, 1997:60).



Resim 10. : Christian Boltanski, “Anne” , Fotoğraf, 1974



Resim 11. : Christian Boltanski, “Baba” , Fotoğraf, 1974.

Christian Boltanski'nin Resim 10. ve Resim 11.'deki yapıtlarında anne ve baba kimliğinin bireysel bir söylem üzerinden ortak bir dil ile kimliği kendini sanat

öznesi olarak kullanmaktadır. Toplumsal etkileşimlere göre günlük yaşamda sürekli değişebilen bir değil birden çok yanlarımız olduğuna biçimci bir dil ile fiziksel bir özdeşlik kurarak fotoğraf üzerinden bir çözümleme getirmiştir.

Markuz Raetz'de kimlik arayışı geçmişin yeniden kurulması biçiminde değil, insanın yaratıcılığının yapıtında sürekli fişkırması olarak görülmektedir. Onda her kroki, her not, her sanatsal eylem varoluşla ilgili bir işaret olarak değerlendirilmektedir. Yapıt belli bir üslubu yansıtmaz ama yaşamın akışındaki örtüyü kaldırmaktadır ve yapıtı açıklığa kavuşturmaktadır (Germaner, 1997:61).



Resim 12. : Markus Raetz, Siluetler, 1992, Ahşap Modelden Demir Döküm, Ayna.

Markus Raetz, görsel algımızın zaaflarıyla oyun oynayan bir sanatçıdır. “Siluetler” adlı çalışmasında; ters konmuş bir baş ve hemen sağ çaprazında, duvarda, aynı hizada düzgün görünen bir baş daha vardır. Ortadaki üç boyutlu nesnenin etrafını dolaştığımızda baş, baş olmaktan çıkmakta ve başkalaşmaktadır. Sanatçı, nesnesini, ilk aşamada her biri başka biçimde olmak üzere, ince dilimlenmiş üst üste bindirilmiş ağaç plakalarla sanki bir yap-boz gibi, bir sürü olasılık deneyerek

meydana getirmiş, çözümlenmeye ulaşıp karar verdikten sonra da demir dökümünü yapmıştır.

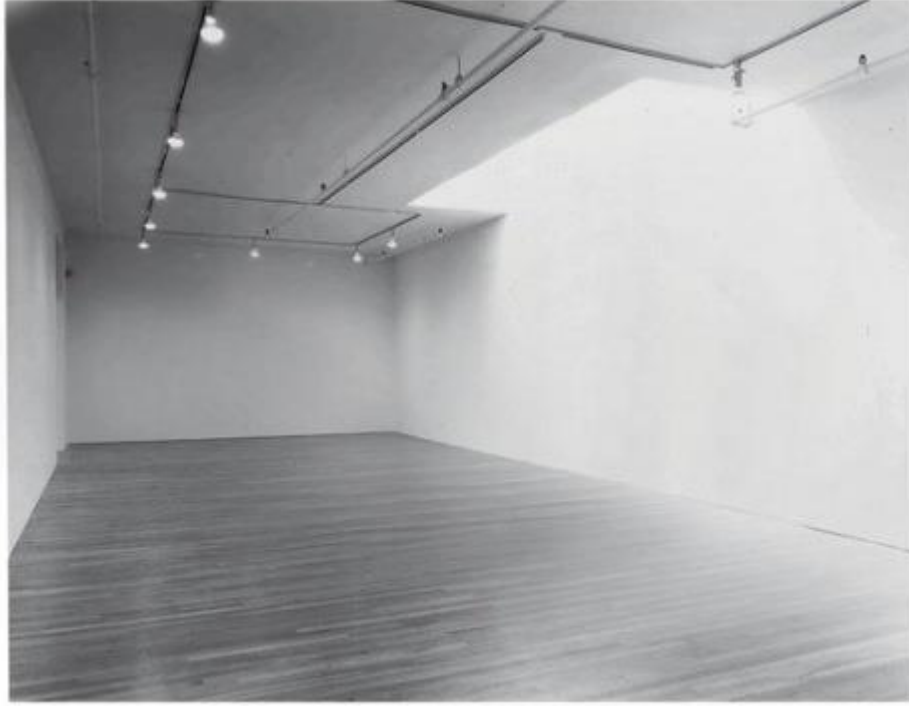
İlk gördüğümüz açıdan ters bir büst gibi görünen nesne, aslında hiçbir biçimde ters bir büst değildir. Duvardaki düz baş, öndeki ters başın aynadaki yansımasıdır. Aynada bir hile yoktur. Tam aynanın bulunduğu noktadan ortadaki heykele bakınca, ters bir baş silueti görünmektedir. Ayna yarım metre sola ya da sağa yerleştirilse düzgün bir baş kalmamaktadır. Ya da ortadaki heykel başka bir açıdan gösterilse, baş ters olarak görülmeyecektir. Biçim, bir ters ve bir de düz olmak üzere, yalnızca iki açıdan başa benzemektedir. Diğer açılardan sürekli değişmektedir. Bu anamorfik bir nesnedir (Yılmaz, 2006:429).

Max Wechsler'e göre, Raetz'in heykellerinde;

“Kendini gösteren olağanüstü ve şaşırtıcı biçim zenginliğinin, var olan hiçbir estetik anlayışla bağdaşmaması şaşırtıcıdır; bunlar, figürasyonla herhangi bir bağlantıyı önleyen, kendi kendine yeten heykelsi biçimlerdir. Bu yapıtların betimsel olmayan imgeleri, aslında son derece zorlayıcıdır, çünkü bunlar bir ruh durumunun ya da sanatçının çok övülen esinlenmesinin sonucu değil, sanatsal gelişimin sezgisel sürecinin organik ürünüdür. Kişinin, kendinden vazgeçmeden ne kadar “öteki” olabileceğini gösterir. Dolayısıyla sonuçta, zoraki bir nesnellik ve figürasyon üreten bir soyut sanatla karşı karşıya kalırız” (Wechsler'den akt. , Yılmaz, 2006:429).

Sanatsal kategorilerin çeşitlilik kazandığı çağdaş sanatın bir bölümünde, sanatçının işlevinde ve sanat izleyicisinin konumunda değişiklikler gözlemlenmektedir.

Yves Klein'in (1928-1962) Maleviç'in karesine karşılık olarak Paris'te 1958'de Iris Clert Galerisi'nde Le Vide (Boşluk)adlı bir sergi açmıştır. Galerinin pencereleri maviye, içi beyaza boyanmış, geri kalan her şey boş bırakılmıştır. Çağdaş Sanat'da “özne” nin gitgide soyutlaştığı kimliğin yok edilmeye çalışıldığını beyaza boyanmış ve bomboş bir galeriyi “hiçlik” olarak sergilediği görülmektedir (Lynton, 2009:332). Bunun yanında izleyicinin birebir içinde olduğu bir uzam yaratarak Klein, izleyicinin düşlediği“her şey” olarak da bir yapıt sergilemektedir. Özne'nin yapısal dönüşümünde sonsuz bir uzam oluşturulduğu görülmektedir.



RESİM 13. : Yves Klein, “Boşluk”, 1958, Sergiden Görüntü, Iris Clert Galerisi, Paris.

Çağdaş Sanatın öncülerinden Yves Klein’in ayrıca bu çalışmasıyla, kendi bedenimize, sanat tarihine, sanat yapıtlarında gösterilen şeylere yeniden bakmaya, biçim ve anlam üzerinde yeniden düşünmeye ve görmediğimiz ya da gördüğümüz halde görmezden geldiğimiz bazı şeyleri yeniden görmeye yönelmektedir. Olağan bir bakış açısıyla acı ve hazzın, yalan ve gerçeğin, çirkinlik ve güzelliğin, cinsellik ve masumiyetin, şefkat ve şiddetin beşiği olan bedenimiz yani “kendimiz” ile yüzleşmenin ve çok katmanlı doğamızın bir temsiliyetini sergilemektedir (Yılmaz, 2006:283). “Özne” nin tüm bu kavramlar çerçevesinde biçimleniyor olması ve aynı zamanda izleyiciyi merkezine alması ile kimlikte yine bir “kendilik” okuması görülmektedir. İzleyiciye bir içe yönelik sunarak düşünmesini sağlamaktadır.

Piero Manzoni’nin (1933-1963), “dünyanın kaidesi” adlı yapıtına baktığımızda “yokluğun - hiçliğin” heykel olarak sunulması gibi bir durum ile tekrar karşılaşılmaktadır. İlk bakışta, fotoğrafta gördüğümüz şey gerçekten de üzerinden heykeli alınmış demir bir kaide gibi gözükmektedir. Önce heykel olarak kaideyi

sunduğunu düşürsek yapıtın içeriği değişmektedir. Şöyle bir ifade de ortaya çıkabilmektedir; “kaidesini ben tasarladım, dünyayı siz düşleyin”. Bu Manzoni’nin başka bir yapıtlarından olan; insanların üzerine imza atma, fikrini tasarlamış bir sanatçı için basit bir düşünce olarak kalabilmektedir (Lynton, 2009:332). Dünya için bir kaide önerdiğine göre, dünyayı bir heykel olarak düşünüp bu yapıtı üretmiş de olabilmektedir.



**RESİM 14. : Piero Manzoni, “Dünyanın Kaidesi”, 1961, Demir ve Bronz, 82x100x100 cm.
Hirshhorn Müzesi, Washington.**

Yapıtı bakıldığında üzerinde “SOCLE DU MONDE” yani “dünyanın kaidesi” yazmaktadır. Ancak yazı baş aşağı yerleştirilmiş bir biçimde durmaktadır. Burada önemli bir nokta olarak yapıta ilk baktığımızda; gerçekte dünyanın sağ / solu, altı / üstü, doğusu / batısı, güneyi / kuzeyi yoktur düşüncesi ile yüzleşilmektedir. Bu terimler insanların koymuş olduğu isimlendirmelerdir. Bir de yapıta ters biçimde bakıldığında; bu kez altta kaide, üstte yeryüzü gözükmektedir. Bu durumda kendi zihnimize kurmuş olduğumuz, hayali olan bir Dünya’ya karşılık bulunabilmektedir. Bunun da bir mutlak geçerliği yoktur. Bu da şu demektir; dünyanın bir küre olduğu bilinmekte ancak bu açık bir biçimde görülmemektedir

(Yılmaz, 2006:237-8). “Özne” sorunsalı bağlamında kimlik arayışı üzerine güzel bir gönderme olan Manzoni’nin bu işinde yokluğun - hiçliğin anlatıldığı görünse de karşıt bir okuma ile -hiçbir şey- kavramının karşılığı olarak -her şey- kavramına ulaşmak da mümkündür. “Özne” yi “her şey” çözümlemesi olarak zihnimizde oluşturmaya yönelmiş olan sanatçı; kimliği, eriterek yersiz yurtsuzlaştırmaktadır. Bir “kendilik” temsiliyeti ile zihnimizde kurduğumuz dünya ile bizleri baş başa bırakmak istemektedir.

Joseph Beuys (1921-1986), Kavramsal Sanat’ın öncüleri arasında olan Alman sanatçı 1960’lı ve 70’li yıllarda tartışmasız güçlü bir biçimde etkisini sürdürmüştür. Beuys’un bildirisine göre sanat insan düşüncesi ve eylemiydi, dünyanın da çağında toplumsal ve siyasal kısıtlamalarına karşı eylemde bulunması gerektiği düşüncesindeydi (Lynton, 2009:343). Sol Le Witt, “düşünceler sanat yapıtı olabilir, bunlar birbirine eklenir ve somutlaşırlar, maddeye dönüşürler ancak tüm düşüncelerin maddeye dönüşme zorunluluğu yoktur” cümlesiyle Kavramsal Sanat’a bir tanımlama da getirmektedir (Germaner,1997:48). Vurgunun kavrama kayması dilbilim ile çözümlenen bir göstergebilim oluşturmaktadır. Dilbilimsel çözümleme olarak yapısalcı ve postyapısalcı eleştiride “özne” çözümlemelerini Ferdinand De Saussure, Roland Barthes, Claude Lévi Strauss daha sonraki dönemlerde Michel Foucault ve Jacques Derrida ‘nın “özne” nin kimlik temsiliyetleri ve geçirmiş olduğu başkalaşımını “özne” nin hem gitgide soyutlaştığını hem de bireysel bir dile dönüştüğü bir alan olan “kimlik” söylemlerine dönüştüğü sanatında evrimsel sürecini nelik ve kimlik diyalektiğinde bir düşünceler zincirine dönüştürmektedir.

Joseph Beuys’un “Amerika’yı Seviyorum, Amerika’da Beni” (1974) adlı gösterisinde René Block küratörlüğünde Amerika’da yapmış olduğu performansında Amerika yerlilerinin dramına dikkat çekmek için seyircilerden yalıtılmış bir kafeste Amerika’ya özgü bir kurt vardır. Onun dışında Amerika hakkında bir şey görmemek ve kimseyle yakın teması geçmemek ve ülke topraklarına ayak basmamak koşuluyla pasaport kontrolünden geçer geçmez, havaalanındayken bir keçeye sarılıp; sedyeye yerleştirilerek ambulansla galeriye kadar getirilmektedir. Kafesin tabanı tahtadandır, dolayısıyla ayaklarını yerden kesmektedir. Kafesin içinde vahşi bir kurt, biraz saman, türbin sesi yayan bir cihaz, Wall Street gazetesi bulunmaktadır. Keçeye sarılı Beuys kafese yatırıldı, bir süre öylece, hareketsiz olarak kaldı. Bu arada kafesteki kurt içeri

konan bu tuhaf nesneye yaklaştı, kokladı, etrafında dolaşmaya başladı ve sonra sakinleşmeye başlamaktadır.

Kendi kokusuna alıştığına karar veren Beuys kımıldamaya başlamaktadır. Bedenin dört duruşunu yatay, çömelme, ayakta durma ve özgürleşme aşamalarını tek tek göstermektedir. En son aşamada üstündeki keçeyi tamamen atmaktadır. Yanında el feneri, birkaç keçe parçası, eldiven, nota sesi veren metal üçgen ve bastonunu da getirmiştir. Bu nesnelere simgesel anlamı vardır. Örneğin metal üçgen, bilinç; türbin sesi, teknoloji; el feneri; el feneri, depolanmış enerji; eldiven, her türlü eylemi yapabilen eller; borsa haberlerini yazan Wall Street gazetesi de Amerikan ekonomisinin acımasızlığını temsil etmektedir.

Beuys şaman eylemler yapan bir sanatçıydı, burada geçmişinde tatarlar ile yaşamış olmasının etkisi büyüktür. Şamanlarda Tanrı sembolleri keçe olması nedeniyle pek çok işinde keçeyi kullanmıştır. Burada kurt, Amerika'ya Orta Asya'dan yerlilerle birlikte gelen bir kurt cinsini temsil etmektedir. Gösteri sırasında eldivenlerini kurda vererek dostluk elini uzatıp; kurdun insanın anlayamayacağı kadar güçlü bir ruhunun olduğunu göstermektedir. Beş gün boyunca aynı kafeste kalarak, vahşi bir kurt ile yaşanabileceğini kanıtlamaktadır. Kurt gerçek Amerika'dır sanatçının gözünde bu nedenle ismini "Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da Beni" koymaktadır. Beşinci günün sonunda yine keçeye sarılarak havaalanına getirildi, ancak bu kez gözlerini kapayarak Amerika'dan çıkıncaya kadar eylemini sürdürmektedir (Yılmaz, 2006:271-83).

Joseph Beuys, Almanya'da Yeni Dışavurumcuların yaptığı yapıtlara öncülük ederek, ortak ulusal geçmişten ve kültürel coğrafyadan beslenirken ulusal kimliğine dair her türlü göstergenin reddine karşı tartışmalı çeşitli imgeleri, simgeleri ve çağrışımları geleneksel mecra olan resmin dışındaki bir görsel biçim ile kavramsal sanat temelli yapıtlar ortaya koyarak hem "özne" yi hem "kimlik" i aynı düzlemde sorgulayan üretimler çerçevesinde yapıtlar üretmektedir (Antmen, 2010:268).



Resim 15. : Joseph Beuys, Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da Beni, 1974, New York, Bir Sahnesi

Beuys'un bu gösterisi “özne” sorunsalı bağlamında irdelendiğinde kendini başkalaşım geçirmiş tuhaf bir “özne” olarak keçeye sarması ve aşama aşama biçim değiştirmesi ile kendini ötekileştirdiği ve kimliksizleştirdiği söylenebilmektedir. Olağan bir bakış açısıyla kurt ile olan ilişkisi de ötekilik konusuna bir gönderme niteliğindedir. Bu da şöyle ki vahşi bir kurt için tuhaf bir varlık iken, yalnızca kurt için değil izleyici için de aynı biçimdedir, sonrasında iletişim oluşması toplumda ötekileştirilen kültürlerin durumlarını anlatmaktadır.

Hans Haacke; Beuys'a benzer eylemleri ile bilinir. Her ikisi de toplumsal ve bireysel yaşantının çelişkilerine, açmazlarına vurgu yapmaktadırlar. Haacke, sanat yapıtlarının sergilendiği kurumlara ve sanatın bu kurumlarla olan bağlamına odaklanarak, sanat sisteminin ardındaki dinamikleri görünür kılamaya odaklanmaktadır (Antmen, 2010:196).

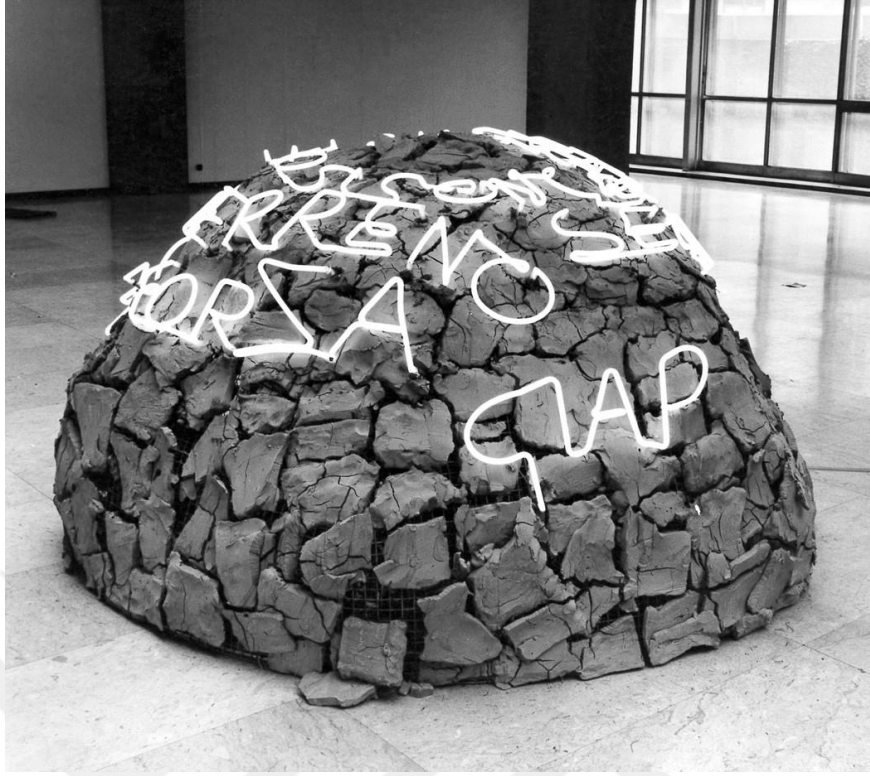
“Özne” söylemini kuramsal bir dile çevirerek belirlenim altındaki ideolojik yapıyı sanatın biricikliği üzerinden anlatmaya çalıştığı işler yapmaktadır. Bunlardan

bir tanesi 1974'deki projesi olan "manet projesi" dir. Manet'in "kuşkonmaz demeti (1880) adlı yapıtı bir sehpa konulacak ve yapıtın 1880'de bir bankere 100 franka satılışından, 1968'de 1.360.000 Alman Markına müze tarafından alınışına kadar, tabloya sahip olmuş kişilerin toplumsal ve ekonomik durumları, duvarlara asılacak panolarda özetlenecektir (Lyotard, 2009:336).

Komite üyeleri bu projeyi reddetmesine karşın müzenin modern sanat müdürü kabul etmiştir. Ancak bu proje Köln'de Paul Maenz Galerisinde, Manet tablosunun tıpkıbasımıyla bu projeyi gerçekleştirmiştir. "Sanat Daima Sanat Olarak Kalacaktır" başlığı altında yapılan bu proje çok ses getirmiştir. Bu proje sonunda yapıt değerinden hiçbir şey kaybetmemiştir (Lyotard, 2009:337).

Haacke "özne" sorgulamalarına sanat tarihini yerleştirerek sanatın kuramsal boyutunu sanatın biricikliği üzerinden bilinç endüstrisinin her ürününün, genel ideolojik ortama katkıda bulunduğunu göstermektedir. Sanatın kimliğinin de sanat tarihi üzerinden irdelendiği bu proje sanatın politik bir tavrının da bir göstergesi olarak ideoloji kavramını eleştirmektedir.

Mario Merz 1960 sonrası ortaya çıkan (Arte Povera) "yoksul sanat" ın öncüleri arasındadır. "İglu" adını verdiği kubbemsi işlerinden bildiğimiz Merz, Ortaçağ'da yaşayan İtalyan matematikçisi Leonardo Fibonacci'den öğrendiği bir sayı kuramı ve bundan türeyen sarmaldan yola çıkarak oluşturduğu igluları diğer adıyla Eskimo ve Laponların buzdan yaptıkları evler, taştan ve gazeten bir araya getirmiştir (Yılmaz, 2006:250). Doğadan bulduğu malzemeler ile yapmış olduğu bu yapıtında "özne" nin doğaya ait olmasına karşın; sürekli olarak devingen bir biçimde dönüşüme uğrayacağını vurgulamaktadır.



RESİM 16. : Mario Merz, “Giap İglusu”, 1968, Borular, Kümes Teli, Neon Tüpler ve Toprak, Çapı 3 m.

Klein, Manzoni, Beuys, Haacke, Merz gibi sanatçılar ne yalnızca estetik ne de yalnızca kavramsal olan bir yaklaşımı amaçlamaktadırlar. Çünkü bu sanatçıların etkinliği kendi içinde anlamlı bir yapıt yaratmaya yönelik değildir. Onlar sanatsal deneyimlerini belli bir dünya görüşüyle bütünleşmiş öz varlıklarının akışı içinde değerlendirmektedirler. Bununla beraber onların araştırmaları, insan ve çevresi arasındaki temel ve yaşamsal ilişkiler üzerindedir. Bu sanatçıların güncel toplumsal değerleri sorgulamaları diğer sanat kategorilerinde de –özellikle boya ile gerçekleştirilmiş (pictural) olanlarda- gözlemlenmektedir. Bu yaklaşım 1970’li yılların önemli özelliklerinden birini oluşturmaktadır (Germaner, 1997:61).

1970’lerden itibaren yeniden boya, yeniden imge ile “Yeni dışavurumculuk” dalgası ile resimsel arayışlar ivme kazanmaktadır. Hem modernist sanatın, hem kavramsal eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmaktadır. 1980’lere uzanan süreçte özellikle “resmin geri döndüğünün” tuvalin cenazesinin o kadar da kolay kalkmayacağı yolunda

yorumlar yapılmaktadır. Almanya’da Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz; İtalya’da Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi; ABD’de Julian Schnabel, Eric Fischl, David Salle ve Robert Longo “yeni dışavurumculuk” şemsiyesi adı altında mensubu oldukları farklı ulusal/kültürel kimliklerin de zaman zaman belirgin biçimde görünür hale geldiği sanatsal bir ifade benimsemektedirler (Yılmaz, 2006:347). Burada özellikle vurgulanan “dışavurumculuk” larından da anlaşılabilir gibi, özellikle vurgulanan bireysellikleri ve öznellikleridir. Yeni dışavurumcu resim, sanatçıların öznel fantezi dünyasını, anı kırıntılarını ve korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içeren resimlerdir. Biçimsel bir özgürlüğün ifadesi olan, modernist resme egemen olan biçimsel kaygılar geri plana itilirken biçimsel özgürlükler ve öznel anlatılar ön plana geçmektedir. Birbirinden çok farklı birer imge dünyası yaratan ressamın temel ortak noktası, hepsinin figüratif resim eğilimidir. Modernizmin dışladığı figüratif resim 1980’lerde “yeni dışavurumcu” ressamlarla birlikte yeniden ilgi odağı olmaktadır. (Antmen, 2010:263-5)

Tuval yüzeyinde “özne” söylemleri “yeni dışavurumcu” ların yalnızca boya ile değil “süreç sanatı” da içerisinde barındıran nitelikte malzeme çözümlenmeleri ile geleneksel anlayışın yanına o günlerde yeni yeni sanata dâhil edilmeye başlayan postmodern anlayışın çözümlenmelerini yansıtan işler yapmışlardır. Joseph Beuys’un öğrencisi olan Anselm Kiefer; saman, kül, kan gibi malzemeleri kullanırken, savaş, yıkım, soykırım gibi olgulara işaret ederken; İkinci dünya savaşı’ndan çıkmış olan Almanya’nın yakın tarihine yönelik imgelerin yanı sıra mitolojik simgelere yer vermektedir. “Ulus birliğine dayanan bir kültürel anlayıştan ve ulusal biçimden söz etmek mümkün müdür?” sorunsalı bağlamında yapmış olduğu resimleri biçimci modernizmin evrensellik idealinden farklı bir anlayış ile ulusal söylemi evrensel bir boyut ile ortaya koymaktadır. 1963’de Berlin’de şiddet ve cinsel içerikli ilk dönem işlerine polis tarafından el konan Georg Baselitz de 1969 sonrası dönemde imgelerini tersyüz ederek adeta tepetaklak olmuş bir dünya çağrışımı uyandıran Baselitz, o dönemden sonra imgelerini hep ters duran imgeler biçiminde yapmaktadır. Bir tepki niteliğinde olan bu resimler “özne” nin de tepetaklak gelmesiyle ve boya kullanımıyla hem geleneğin bir ifadesi hem de görmek istediğimiz asıl düz bir imge olmuş olması içtepisi ile izleyende kafasını yana doğru eğip ya da elindeki imgeyi

düzüne çevirip bakma isteği uyandırması “özne” nin esnekliğine bir gönderme iken, aynı zaman da hegemonyaya bir eleştirel tavır niteliğinde olması da postmodern bir imgelem yaratmaktadır. Markus Lüpertz de yine Keifer ve Baselitz gibi yaşadığı kültürel coğrafya ve ortak ulusal geçmişten beslenirken, Alman kimliğine dair her türlü göstergenin reddine karşı; Joseph Beuys’un açtığı yolda, ancak geleneksel bir mecra olan resim aracılığıyla, böyle bir ayrımın evrensellikten uzaklaşması fikriyle bir nevi kendi geçmişleri ile bir hesaplaşma niteliğinde resimler üretmektedir (Antmen, 2010:266). “Özne” nin “kimlik” söylemlerinin temellerinin atıldığı birer izleği olan bu oluşumlar İtalya’da Chia, Clemente ve Cucchi’ nin resimlerinde parodikleşen biçim ile görülürken Manzoni’nin Arte Povera akımından sonra “transavanguardia” şemsiyesi altında toplanan resimler sanatın modernizmden postmodernizme evriliş imgeleri olmaktadır. Clemente’in Kitsch kavramını irdelediği yapıtları, Chia’nın İtalyan ustaların resimlerini mizahi bir bakışla yeniden ele alması postmodern hareketlerle kitsch ve resimlerarasılık söylemlerini de beraberinde getirmektedir (İlbeyi Demir, 2009:28). Avrupa’da gelişen kültürel oluşumlara ABD’de Julian Schnabel, Eric Fischl, David Salle ve Robert Longo gibi sanatçılarda kitle kültürünü, tüketim kültürünün öteki yüzünü ve öznel belleğin yansımaları olan kültürel ayrımın reddi temelinde yapıtlar üretmişlerdir (Antmen, 2010:266).

1980 sonrası dönem kavramsal sanatın stratejilerini sürdüren “özne” nin “kimlik” söylemlerine ve kimlik politikalarının; toplumdaki ırk, sınıf, kültür, etnik köken, cinsiyet ya da cinsel kimlik ayrımcılığına yönelik ipuçları veren kişisel deneyimlerin dile geldiği erkek/kadın, siyah/beyaz, gibi zıt kavram çiftleri biçiminde üretilmiş Batı kültürünün, bazılarını nasıl “öteki” leştirdiğini “kimlik” olgusuna odaklanarak yapıtlar sunulmuştur. Tez metninin birinci bölümünde ele alınan “dönüşümselleşme bağlamında kimlik” bu konuya işaret ederken “çokkültürlülük” eğilimin de bir iletisidir. Sanat dünyasının coğrafyasının ciddi anlamda genişlediği bu açılımlar küreselleşme kavramına bir yansıması ve sanatın politik anlamda ayrımcılığı reddi olurken sanatın politik bir okumasıdır (Antmen, 2010:296-8).

Özellikle 1990’lı yıllardan günümüze çok geniş bir üretim alanını kapsayan “kimlik politikaları” sanatı, Amerikalı sanat kuramcısı Hal Foster’ın altını çizdiği gibi, “politik sanatın günümüzdeki karşılığını oluşturur. Artık söz konusu olan

“toplumcu gerçekçi” bir yaklaşımla sınıf farklılıklarını görünür kılmak değil, toplumda yaygınlık kazanmış “temsillerin” üzerine giderek toplumsal ayrımcılığı gözler önüne sermek ve yapısöküme uğratmaktır” diye ifadelendirdiği üzere güncel sanatın bir dilbilimsel çözümlemesini okurken “özne” nin yolculuğunu “kimlik” söylemleri olarak sürdürdüğünü görebilmek mümkündür.

“Özne” nin yapısal dönüşümü; sanat alanındaki ele alınmış durumu irdelenirken kronolojik olarak 1990 sonrası dönemi “özne”nin kimlik temsiliyetlerinin” resimsel düzlemde yapısal ve postyapısal bir eleştiri ile yapısöküme uğratıldığı bir imge olan Cindy Sherman yapıtları üzerinden ele alınacaktır. Bunun nedeni “özne” nin yapısal dönüşümünü Cindy Sherman işlerinde hem yapısalcı eleştiride hem de postyapısalcı eleştiride görülüyor olmasındandır. “Özne” yi yapı olarak öncelikle modernist süreçte ve yapısalcı eleştirideki gibi geleneksel eleştiride, sonrasında postmodernist süreçte ve postyapısalcı eleştirideki gibi esnekleştirerek ele almaktadır. Bu nedenle Cindy Sherman imgesi başlığı altında “özne” ve “kimlik” söylemleri ele alınmaktadır.

2.2.1. Özne'nin Kimlik Temsiliyeti Çözümlemesi Olarak Cindy Sherman İmgesi

Cindy Sherman (1954-); Amerikalı fotoğrafçı ve kavramsal sanatçıdır. Buffola Devlet Üniversitesi'nde ilk olarak resim eğitimi gören Sherman, eğitim yaşamının ilk yıllarından itibaren fotoğrafa yönelerek bu alanda yapıtlar ortaya koymaktadır. Çekmiş olduğu fotoğraflarda kadına yönelik kültürel rollerin biçimlenme süreçlerini irdelemektedir. Farklı disiplinleri bir araya getirdiği yapıtlarında fotoğraf, performans ve film gibi medyanın kültürel yansımalarını görünür kılmaya çalışmakta olan Sherman'ın 1997 yılında “Büro Katili” adında uzun metrajlı bir filmi de bulunmaktadır. (Antmen, 2010:282)

Cindy Sherman'ın 1982 yılında yapmış olduğu bir açıklamasında yapıtlarıyla ilgili olarak şunları söylemiştir;

“İnsanın bazen çaresizlikten, bazen sulugözlü bir duygusallıktan boğazının düğümlendiği anlar vardır: işte ben öyle karmaşık duyguları nakletmek istiyorum. Kendi bağımsız varlığına kavuşabilmesi için fotoğrafın kendini aşabilmesi, öte yandan gösterilen imgenin de gösterildiği mecranın ötesine uzanabilmesi gerekir. Ben resimlerimde kendimi değil, kendiliğinden dile gelen duyguların cisimlenmiş halini göstermeye çalışıyorum. Modelin

kim olduğu, herhangi bir ayrıntının olası simgeselliği kadar ilginç olabilir, ama o kadar. Karakterleri hazırlarken, neye karşı çalıştığını belirlemem önem taşıyor; insanların bütün o makyajın ve perukların altında yine o ortak paydayı arayacaklarını unutmamam gerekiyor. Oysa ben insanlara kendimi değil, onların kendileriyle ilgili bir şeyi göstermeye çalışıyorum. Fotoğrafların benimle ilgiliymiş gibi algılanmasından, aslında ne kadar kendini beğenmiş ve narsist biriymişim gibi bir yanlış izlenim doğmasından çok korkuyorum. Sonra da o kadar kişiyi nasıl kandırabiliyorum diye merak ediyorum. Aslında dünyadaki en aptal şeylerden birini yapmıyor muyum? Bir çocuk gibi giyinip, elime fotoğraf makinesini alıp, güzel resimler oluşturmaya çalışıyorum. Ve insanlar buna tav oluyorlar. (Bir an için yaptığımın o kadar da büyük bir meydan okuyuş olmadığı hissine kapılıyorum.) izleyicinin ilgisi arttıkça insanın kendi sanatına inanç duyması giderek zorlaşıyor”, demektedir (Antmen, 2010:282).

Cindy Sherman, yapıtlarında kendi kendini fotoğraflayan bir sanatçıdır. Yapıtlarında, dergi ve kitaplarda gördüğümüz fotoğrafların tümü kendi porteleridir. Ancak fotoğraflarında o kadar farklı kimliklere bürünür ki, hakiki görüntüsü hakkında pek bir bilgi sahibi olunamamaktadır. Diğer bir ifade ile; kendisini model olarak kullandığı fotoğrafları birer karşı-portre olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü bir portreden beklenenin tersine, kimliği hakkında yanlış bilgiler vermektedir (Yılmaz, 2006:317). Batı sanatının portre geleneğini kendi bedeni üzerinden yeniden canlandırmaktadır (Antmen, 2014:47).

Sherman'ın böyle bir yola başvurmasının iki nedeni vardır. Bunlardan ilki, öğrenimini fotoğraf alanında yapmış olmasıdır. Eğitim yaşamı boyunca fotoğrafın olanaklarını keşfederek ve dolayısıyla düşüncelerini fotoğraf aracılığıyla anlatabileceğinin farkına varmış olmasıdır. Bununlarla bağlantılı olarak ikinci neden ise, medyada kadının sunulma biçimine duyduğu tepkidir. Yakın ilgisi ve mesleği gereği, senaryo yazarlığından makyaj yardımcılığına, film yönetmenliğinden oyunculuğa ve sahne tasarımcılığından modacıluğa kadar, birçok kimliğin tek bir bünyede bulunduğu bir yeteneğe sahiptir. Yalnızca bunlarla bile, parçalanmış bir kimliğe işaret etmektedir. Buradan yola çıkarak bir diğer konu; medyadaki görüntülerin yanıltıcılığı ile uğraşmayı tercih etmektedir (Yılmaz, 2006:317-18). Sherman'ın yapıtları, ideolojilerin imgeler yoluyla nasıl halka ulaştığı üzerine bir

sorgulama niteliği taşıırken; imgeyi ve anlamı fotoğrafı kullanarak saptamaktadır (Antmen, 2014:148-49).

Fotoğrafları bir özseviciliğin göstergeleri değil, tam tersine kendi arzularının, daha doğrusu başkalarının bir kadından beklentilerinin belgeleridir. Sherman'ın kareleri, batı toplumundaki birçok kadının arzu, düş ve endişeleri hakkında bir şeyler anlatmaktadır. Sömürüldükleri konusunda kadınları uyarmaktadır. Fotoğraflarında büründüğü rollerin kaynağı, gerek cinsellik, gerek aile dergilerinde, gerekse TV ve gazetelerde bolca verilen imgelerden oluşmaktadır. Sanatçı bu imgelerden yola çıkmaktadır. Ancak bunları tersine çevirerek; pozunu olması gerektiği gibi vermemektedir. Tanınmasını sağlayan ilk fotoğraflarını 1977-80 tarihleri arasında çekmiştir. O pozlarda, 1960'ların Amerika filmlerindeki güzel ve sarışın kadın imgesini canlandırmaktadır. Yüzüne tedirgin, şüpheli ya da tehlike altındaymış gibi bir hava vermektedir.

Amacı, tüketim toplumunda kadının yerini kontrol ve tarif eden egemen ideolojiyi sorgulamaktır. Böylece; hem kimliklerin göreceli olduğunu vurgulamakta hem de toplumun kadına verdiği rolleri ve kültürel koşullandırmaları açığa çıkarmaktadır. Daha sonraları yine aynı kılıklarda, ancak bu defa tahrik edici olmakla birlikte, küstah ve inatçı roller canlandırmaktadır. (Yılmaz, 2006:318)

Feminist Sanat bağlamında gündeme gelen Cindy Sherman, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini vurgulamak yerine, yapısökümcü bir yaklaşım içinde kültürel çözümlemelerin sanatsal ifadesine yönelmektedir. 1980'lerden sonra görülen Feminist performansların ilginç yönü; 60'lar ve 70'lerin performans birikimlerini fotoğraf, video ve hatta resim ve heykel gibi farklı mecralarla bütünleştirmiş disiplinlerarası bir ifadeye ulaşmaktadır. İşlerinde bu bağlamda kendi bedenini kullanarak "özne" ve "kimlik" sorgulamaları açısından önemli bir yer tutmaktadır (Antmen, 2010:242-3).



RESİM 17. : Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri”, 1970, Fotoğraf, 8x10 cm , 69 Seri.

İsimsiz Film Kareleri 8cm*10cm gibi küçük boyutlara sahipken bu fotoğraflar 72cm*49cm gibi dev boyutlara sahiptir. İsimsiz Film Kareleri yaklaşıp bakılarak, “bakışı” sorunsallaştırmak içindir; aynı zamanda bu fotoğraflar izleyiciyi içine almak istemektedirler. Cindy Sherman’ın dev boyutlardaki bu çalışmaları, izleyiciyi de sergilediklemiş oldukları “iğrenç”liğin içine çağırmakta ve oradaki alışkanlığa davet etmektedirler. Göz fotoğrafın her yanını bir seferde tarayamaz, yüzey üzerinde hareket etmesi gerekmektedir. Bu hareket esnasında fotoğraf izleyiciyi içine almaktadır. Sorunsallaşan “bakış”ın kendisi değil, bakışı inşa eden söylemin arka planı, fizyolojik zeminidir (Özüdoğru, 2010:126-128).

1970’ lerde başladığı “isimsiz film kareleri”, her karede farklı bir kılığa bürünen sanatçıyı, ikinci sınıf bir Hollywood filmlerini anımsatan görüntüler içinde göstermektedir. Sherman’ın kendi çektiği, dolayısıyla öznesi ve nesnesi olduğu bu fotoğraflar, popüler kültürün biçimlendirdiği kadın imgesini sorgulamaktadır. Aynı zamanda kimliğin ne kadar kaygan bir zeminde kurulan ve bozulan bir olgu olduğunu düşündürmektedir (Antmen, 2010:276). Kimliği eleştirirken “özne” sorgulamalarını da bu düzlemde sorguladığı görülmektedir.

“Bizler medyanın çocuklarıyız” diyen Sherman, tüketim ve gösteri kültürünün özelliklerinin cinsiyet rollerini belirlemekteki etkisini irdeleyen fotoğraflarıyla 1980’lere damgasını vurmuş başlıca sanatçılar arasındadır. 1977’den itibaren gerçekleştirdiği “İsimsiz Film Kareleri”nde Amerikan filmlerindeki kadın

stereotiplerini ele alan Sherman, kendisinin çektiği ve kendisinin rol aldığı, dolayısıyla öznesi ve nesnesi olduğu fotoğraflarında, izleyen/izlenen rollerini tersyüz etmektedir (Antmen, 2010:280).

Bu yapıtlarıyla Sherman, hem fotoğrafın bir sanat olup olmadığını, hem gerçek ve taklit arasındaki ilişkisini, hem de sanatçının rolünü irdeleyerek, bu konular ile ilgili tartışmalara cevap vermeye çalışmaktadır. “Masal Resimleri” ve “Klasik Resmin Ustaları” adlı serileri için çektikleriyse, hem renkli hem daha kurgusaldır, ancak işi az da olsa bilen herkesin çekebileceği türden fotoğraflardır. Sherman’ın buradaki amacı, görsel ve teknik mükemmelliğin, asıl düşüncesini gölgede bırakmasını önlemektir. Fotoğraf üzerine teknik oyunlar yapmaksızın fotoğrafın yalan söyleyebileceğini; göstermektedir. Bu da onun işlerine bir karşı portre denmesinin bir sebebidir (Yılmaz, 2006:319). Cindy Sherman’ın yapıtları aynı zamanda performatik beden sanatı olarak nitelendirilebilmektedir. (Antmen, 2008:300).

1985’ten itibaren çekmeye başladığı “Masal Resimleri” ve bu serinin devamında ortaya çıkan “Klasik Resim Ustaları”, Sherman’ın sanatının sonraki aşamalarıdır. Bu çalışmalarında güncel kadın imgesi ortadan kalkmakta, Afrikalı, Arap ya da Hint giysileri içindeki egzotik kadın tipler gelmektedir. Çirkin, korkunç, sivilceli ya da cadı kılığında, poz veren yine kendisidir. Yarı çıplak görüntüsüyle, batılı erkeğin doğulu kadın fantezisine çatmakta ve dalga geçmektedir. Gerek takma göğüsler kullanması, gerekse yüzünün iticiliği yüzünden, insanın iştahını kaçıran görüntüler yakalamaktadır.

Sherman’ın fotoğraflarının niteliğine gelince: ilk çektikleri siyah beyazdır. Bunlar, moda ve sinema dergileri için oluşturulan setlerde, rastgele çekilen fotoğraflara çok benzemektedir. Kurgudan uzak, sıradan; hatta acemice denebilmektedir.



RESİM 18. : Cindy Sherman, “Masal Resimleri”, 1985 , Fotoğraf.

Sherman, gerçeklikle kurgu arasında kalan, bir anlamda kurgusalın yeniden kurgusu olarak okunabilecek imgeleri, kimliğin toplumsal kodlarla biçimlendirildiği düşüncesinden hareket etmektedir. Her fotoğrafta farklı bir kimlikte karşımıza çıkan hem kendisidir hem değildir, aslında kendi ben’ini paramparça ederek yapı sökümü uğratmaktadır. Onun mecrası, postmodern dönemde çağdaş sanatın yaygın ifade biçimi haline gelen fotoğraftır. Fotoğrafın deyim yerindeyse “yalansöyleyebilme” potansiyelini ve özelliğini gözler önüne sererken, gösteri kültürünün biçimlendirdiği yapay kimliklere göndermede bulunmaktadır (Antmen, 2010:280).

1980 döneminden sonraki fotoğraflarında iğrençliğe, korku ve şiddet öğelerine yer vermeye başlamaktadır. Bazı sanat eleştirmenleri bu çalışmalarını ile Sherman’ın kadınlık sorunundan uzaklaştığını ve “evrensel bir insan deneyimine” yöneldiğine iddia etmektedirler. Ancak artık doğrudan kadın bedeninin içine yerleştirmede olduğu fotoğrafları da feminist bir perspektiften bakılmayı hak etmektedir.

Çürümüş yemekler, kusmuklar, aybaşı kanları, oyuncak bebekler v.b yeni dönem çalışmalarını oluştururken, bütün bunlar Sherman’ın artık yüzeyle ilişkisini kesmiş, kadın bedeninin tarih boyunca olagelen anlatılar çerçevesinde, anlatılanların içine girmektedir. Erkek egemen söylemlerce kurulmuş olan tarihsel anlatılar kadın bedeninin erkek bedenine göre daha akışkan ve denetlenemez olduğunu vurgulamaktadır.

Aybaşı bunun en çok açık örneklerinden biridir. Kadın bedenini fiziksel bir gerekliliği ve aslında sağlığı imleyen bu durum “hastalık” olarak adlandırılmaktadır. Bu çıkarıma göre kadın bedeni hastalıktır. Sherman’ın bu fotoğraflarında böyle bir söylemle yüzleşmenin yolları aranmaktadır.



RESİM 19. : Cindy Sherman, “İğrençlik ve Zillet Fotoğrafları, 1990 sonrası.

Günümüzde Sherman, model ve fotoğrafçı olarak çalışmalarını devam ettirmektedir. Bu çalışmada ikinci kuşak feminizmin sanatsal pratiklerini örneklemek ve kuramsal bir çerçeve çizilmesini sağlamak için çalışmalarına yöneldiğimizden güncel çalışmaları bu konunun dışında tutulmaktadır. 1970’lerin sonlarından 1980’lerin sonlarına kadar uzanan bu on yıllık süreçte sanatçı önce kadın bedeninin bir yüzey olarak kurgulanarak, bu yüzeyin inşa edilen bir nesne olduğu gerçeğini vurgulamaktadır. İkinci bir bakış olarak bedeninin sistemin kendisince bir yüzey olarak ele alındığı moda yönelmiş; çalışmalarında deforme olmuş, grotesk bedenleri tercih etmektedir. Böylece moda söylemleri çerçevesinde inşa edilen beden-yüzey ilişkisinin git gide “canavarlaştığını” göstermektedir. Bu çalışmalarında her ne kadar feminist bir kategori içine koymasa da feminist bir perspektifle bakıldıklarında feminist kuram için oldukça elverişli okuma alanları ortaya çıkarmaktadırlar. Bunu da postmodern sanatın bir özelliği olarak vurgulamak gerekmektedir (Özüdoğru, 2010:126-128).



RESİM 20. : Cindy Sherman, “ Elit Kitsch Fotoğrafları, 2000 sonrası.

Tüm bunların yanında Cindy Sherman, ölümlü, iğrenç ve zilletle, yapay olanla ilgilenmiş, güzele, düzene ve biçim diline karşı, anlaşılmasız olanı temsil etmeye çalışmaktadır. Bu işleri bir tür elit kitsch olarak tanımlanabilmektedir. Bunların dışında, “son” düşüncesinin bir savunması olarak, insanla alay eden, hafife alan, insanı kukkulaştıran uygulamalar adı altında yapıtları gösterilebilmektedir (Erzen, 2011:70-71). Yapılan tez metni, konusu ve amacı doğrultusunda Sherman’ın ele alınmasının sebebi; “özne” nin sanat alanındaki ele alınış durumunu diğer bir deyişle, “özne” nin yapısal dönüşümünü; işlerinde hem yapısalcı eleştiride hem de postyapısalcı eleştiride okunabiliyor olmasındandır. “Özne” yi yapı olarak öncelikle modernist süreçteki gibi ve yapısalcı eleştirideki gibi geleneksel eleştiride, sonrasında postmodernist süreçteki gibi ve postyapısalcı eleştirideki gibi esnekleştirerek ele alınmış olduğu görülmektedir.

Tüm bu çıkarımların oluşturulan görsel düzenlemelerin, modernist süreçteki merkezi konumdaki “özne”nin ve yapısalcı eleştirideki “gösteren” ve “gösterilen” arasındaki ilişkinin sabitliğinin ve postmodernist süreçteki kimliksizleştirilmeye başlayan ve postyapısalcı eleştirideki “gösteren” ile “gösterilen arasındaki ilişkinin dil üzerinden ilişkilendirildiği ve anlamın bağlamla değiştiği üçüncü bölümde resimsel bir dil aktarılacaktır.

III. BÖLÜM

“Hiçbir şey bilmeyen, hiçbir şeyi sevmez. Hiçbir şey yapmayan, hiçbir şey anlamaz. Hiçbir şey anlamayan, değersizdir. Oysa anlayan kişi aynı zamanda sever, farkına varır, görür... Bir şeyin aslında ne kadar bilgi varsa daha fazla sevgi vardır. Tüm yemişlerin böğürtlenlerle aynı zamanda olgunlaştığını düşleyen kişi üzümlere ilişkin bir şey bilmiyor demektir.”
PARACELSUS

3. ÖZNE – KİMLİK ÇÖZÜMLEMELERİNİN RESİMSSEL DİLE AKTARILMASI

Çingeneler konusu ile çalışmaya başlanmış olan bu tez metni “etnisite” kavramı çerçevesinde biçimlenerek ve kavram çözümlemesi biçiminde sanatsal bağlantılar ile resimsel düzlemde irdelenmeye çalışılarak Paul Gauguin, Pablo Picasso, Francisco Bacon, Georges Rouault, Mark Rothko, Adnan Turani, Burhan Uygur, Yüksel Arslan, Neşe Erdok gibi sanatçılardan etkilenilmiştir. Okumalar üzerinde yoğunlaşarak metinlerle resimsel bir dizge oluşturulmuştur. Daha sonra tezin etnisite kavramında çözülememiş olan kısmında içselleştirme sürecinde “bir etnik kökene ait oluş durumu” saptanarak çözüm yöntemi geliştirilmiştir. Yapılan araştırmalar ve okumalar sonunda, çalışmaların geldiği aşamanın bir kimlik çözümlemesi olduğu saptaması yapıldıktan sonra tez; “özne’nin kimlik arayışı” ile sürdürülmüştür.

İşlerin ilk dönem işleri ve ikinci dönem işleri olarak bir okumasını yapmak mümkündür. Bunu tıpkı Budizm Felsefesi’ndeki ikinci bölümde anlatılmış olan “egzoterizm” ve “ezoterizm” dönemlere benzemektedir. İlk dönem işler bir Egzoterist –dıştaki görünen, herkesin bildiği – okuma ile karşılık bulurken; ikinci dönem işler Ezoterist – iç yüz, içteki anlam – bir çözümlemeye hem hissel anlamda, hem felsefik anlamda, hem kuramsal anlam da, hem de estetiksel anlamda resimsel bir çözümleme görebilmek olasıdır.

Heidegger’in de dediği gibi sanat bir “oluveriş” tir. Bu aynı zamanda yapısalcı bir eleştiriyi temsil eden postyapısalcılığa doğru evrilen tez metninin resimsel çözümlerinin göstergeleridir. Buradaki yapısalcı tavır şu biçimdedir; “her öge bir önceki ögeye “içerik” açısından bağlıdır, bir sonraki ögeye “biçim” açısından bağlıdır” (Piaget, 2007:31). Saf içerik çözümlemesi olan bu cümle “özne”

nin esnekliğini bu yapısalcı eleştiri ile ortaya koyarken, yapılan resimsel dizgeler postyapısalcı bir eleştiri ile sürekli devinim halinde olması haliyle tüm tez bağlamlarına birer gönderme içerdiği görülebilmektedir.

Sanat yapıtı, sanatçının varlığının çok derinlerinden kopup gelen bir itiraftır; bir anıyı, bir yaşantıyı ya da bir olayı aracı olarak kullanıp kendini sunmaktadır. Yaratıcısından kendini koparıp alarak tek başına varlığını sürdürmektedir. Sanat yapıtının söz konusu bağımsızlığı güzelliştir. Her sanat yapıtıyla yeni bir şey katılmakta dünyamıza ve bizi biraz daha zenginleştirmektedir (Rilke, 2000:7).

Biçimler ve renkler ancak bizim iç benliklerimizle bağlantılı olurlarsa anlam kazanmaktadır. Ayrı ayrı ya da birbiriyle ilişki içinde kullanılırken, farklı duyu ve hareketleri ifade etmenin araçları olmaktadır. Kendi başlarına önemleri yoktur. Sözelimi, kırmızı, bizde mavi ya da sarıdan başka duygular uyandırmaktadır; yuvarlak biçimler bize köşeli ya da tırtıklı biçimlerden daha farklı bir biçimde konuşmaktadır. Yaratmanın “dil bilgisini” oluşturan unsurlar onun ritim, oran, ışık değerleri, kuralları ve dolu ya da boş uzamdır. Sözlük ve dilbilgisi öğrenilebilmektedir, ama en önemli etken, yani yaratılan yapıtın organik yaşamı, bireyin yaratıcı güçlerinde kök bulmaktadır (Harrison, Wood, 2011:346). Yani yaratıcının benliğinde bulunan pek çok şeyin izlerini görebilmek mümkündür.

Uyananları temsil eden bu ikinci dönem işlerinde insanın her birinin ayrı bir dünya oluşu ve her biri tek tek farklı iken, özünde hepimizin birer insan oluşunu imgelerken; Alain Touraine’in de dediği gibi “kendini bulmak yeni bir dünya kurmaktır” sözüyle ilintilidir. Uyananlar ile vurgulanmak istenen “kendini bulmak” anlamının derinliğini taşımaktadır. Figürlerde; hem gövdelerinde hem de alınlarında dairesel içe açılmış imgeler görülmektedir. Bunlar figürlerin ikonografik duruşlarında alındaki “düşünen göz” ü temsil ederken gövdelerindeki devam edecek olan içsel yolculuğumuzu ve kendimizi keşfimizin sonsuzluğunu temsil etmektedir.

En genel anlamıyla sanatın bir temsiliyet pratiği olduğu söylenebilmektedir. Temsiliyet, temsil eden ile temsil edilen arasındaki ilişkide yer almaktadır. Objeye cisimleşerek somut bir ifadeye dönüşmektedir. Diğer bir ifade ile temsil edilen olgu ile temsili var eden ben arasındaki ilişki, temsilin oluşumunu doğrudan etkileyen, çok değişkenli, çok boyutlu ve varoluşsal niteliği mutlak olan bir süreçtir. Bu sürecin

sonucunda temsilin gözle görüldüğü bir durum aldığı yani, cisimleşme bağlamı ise kullanılan malzemenin niteliğine ve sanatçının dışavurum tekniğine bağlı olarak yapılanmaktadır.

Çizgi; hiçbir uzlaşya gereksinim duymadan kendi kendini tanımlamış, var kılımış bir olgudur ve kökensel olarak da bütün görsel ifadelerin dayanağıdır (Aydın, 2016:82). Çizgisel bir dil kullanımı ile oluşturulmuş olan bu işte figürlerin cinsiyeti ya da kimliği ile ilgili bir kesin yargıya ulaşmak mümkün olmamakla birlikte daha çok izleyicinin yorumuna açık bir dil sunulmak amaçlanmıştır. Varoluşsal bir anlatı söz konusu iken kimliksel olarak saçlardaki toka benzeri ya da aksesuar benzeri aparatlar kullanılmıştır. Bunlar sanki isteyince çıkarılabilecekmiş hissinde imgeye dönüştürülürken daha çok varlığın uzamda var oluşu çizgi ile baskın hale getirilmeye çalışılmıştır. “Bizim kabile” metaforu ile çizilmeye başlanmış olan bu figür zincirleri hepsi birbirine benziyor gibi görünse de buradaki eğretileme tamamen bir yere ait olamama hissini derinliği ile kalabalıklar içinde yalnız olmanın verdiği hisler ile oluşmaktadır.

2016 yılında tuval üzerine karışık teknik ile yapılmış olan 110x100 cm ölçülerinde “Bir Ben Var Benden İçeri, Bir Sen Var Benden Dışarı” (Resim 21) isimli çalışmaya yapı kapsamında bakıldığında oturan iki figürden oluşmaktadır. Çizgisel plastiğin baskın olduğu hızlı bir biçimde çizilerek üretilen iş, estetik kaygıların güdüldüğü ifadeci figüratif bir dilde imgelenmiştir.

Çıplak büyük ayaklar, büyük eller, izleyiciyi sanki izliyormuşçasına açılmış kocaman çekik gözler, kapalı susmuş halde olan dudaklar, bacakları birbirine kenetlenmiş, kendi kendini saran kapalı oturuş pozisyonu, figürlerin elleri her ikisinde de bir el kapalı avuç içi içeride kalacak biçimde kendisini işaret edip tutarken diğer elleri sanki hareket ediyormuşçasına ya bilerek ya da farkında olmadan aynı hareketi yapar biçimde avuç içleri karşıya bakmakta ve açık pozisyonudadır. Yarı açık yarı kapalı bir kompozisyon ile oluşturulmuştur



**Resim 21. Esra Çınar, (2016), “Bir Ben Var Benden İçeri, Bir Sen Var Benden Dışarı” T.Ü.K.T.
110*110 cm.**

Figürlerin gözleri izleyici izliyormuşçasına, diğer bir söylem ile her açıdan izleyici ile göz göze gelerek izlenen konumundan izleyici konumuna geçerek kapalı, sağdaki figürün devamlılığı olduğu için ve yoruma bırakıldığı için açık bir kompozisyon vardır. Derinlik ve perspektif figürlerin uzamda bulunma durumları ile verilmeye çalışılmıştır. Tuvali kaplayan bu iki figür nerde oturdukları ile ilgili kesin bir bilgi içermese de arkadaki sanki koca bir avluya açılan yarım ay biçimindeki antik sütun ve nizamı sol tarafta hissetmek mümkün iken sağ taraf için pek böyle bir görsele ulaşılmamaktadır. Mekân boşluktan oluşturulmuş olsa da yarım ay biçiminde

bu mimari duruş tıpkı bir katedral, kilise ya da cami gibi dinsel mimari de ya da antik dönem tiyatrolarında kullanılan sütunların izleğini anımsatmaktadır. Her bir insanın değerli, tek ve farklı olmasına karşın özünde insan olup birbirinden farklı da olmayışı hissi ile örtüşerek oluşmuş bir mekân imgelenmektedir. Işık ve gölge renklerle verilmeye çalışılmış, siyah kontur çizgiselliğiyle plastik olarak resme çalاکalem bir anda oluvermiş hissi ile yerleştirilmiştir. Figürün varlığını çizgisel bir dil ile ifade etmek amaçlanmıştır.

Başlığı irdeleyecek olursak; söz dili ile görüntü arasındaki ilişkiden hareketle bizi tekrar düşünmeye çağırان “Bir ben var benden içeri, bir sen var benden dışarı” söz dilinin resimdeki temsili karşılığı açısından dört somut nesneyi içine alan bu başlık; eller, ayaklar, gözler ve daireler ile ifade aracına katılmıştır. Tek başına değil, bunlar yalnızca bir bütünlük içerisinde birer eğretilerdir. Görüntü, düz anlamsal bakış açısı ile parodiye dönüşmektedir. Yorumlanamayan söz dili, resmin yorumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sözcüklerin düz anlamsal bir okumadan, dikey anlamsal bakışa temsilinin geçişi figür üzerindeki saç nesnelere yanılısamları ile sonradan ilişitirilmiş doğrudan görüntüleri ile sağlanmaya çalışılmıştır. Işık, gölge, koyuluk, açıklık doluluk, boşluk gibi resimsel değerlerin arka planda kalmasındaki bilinç çizginin gücü ile tuval üzerinde eritmeye, öznenin resimsel çerçevede “her şey, bütünüün parçasındaki her şey” fikri ile baskın bir izlenim sunmaktadır. Metin ve görüntü örtüşmesine karşın, anlamlarının çoksesli olduğu hissi devingen bir perspektif ile desteklenmiştir. Söz dilinde uzlaşmış göstergelerin bile bir dili oluşmuştur, sağır ve dilsizlerin anlaşma biçimi eller ve kollar, beden dili ve mimikler, nesne ve yazılarla olduğu evrensel bir durumdur. Resimde de ne bir ses vardır, ne bir tını, ne bir hareket... Zamanın o anda durduğu bir an vardır. Hangi gösterge ile karşı karşıya kalırsak kalalım, bu dizgeler, bunun çözümlemesi bizi biz yapanın yaşadıklarımız olduğu gerçeği ile bellekte dönüştürdüğümüz imge betimlemelerinden oluşmaktadır.

Birbirine benzeyen iki figür ayrı ayrı yer kaplamış olsa dahi; bu evren de, özün de aynı başlangıç ve sona sahiptirler. Doldurdukları iç dünya herkese, her şeye özgü olan, özdür. Başlığın düz anlamı ile resmedilmesi başka bir bakış açısıyla anlam ile görüntünün arasındaki ilişkiyi tersine çevirmektedir. Figürler de birinin sağ eli ile kendini göstermesi, bir diğerinin sol eli ile kendini göstermesi her iki anlamda

düşünmeyi karşıt bir biçimde bize sunmaktadır. Söz edilen çokyönlülük, çokkatmanlılık, çokseslilik, çokkültürlülük gibi terimleri bize görsel bir dil ile vermeye çalışmaktadır.

Bilinçli bir tavırla iki ayağın birbirine birleştirilmiş bir biçimde işe yerleştirilmesi; masumiyetin simgesi olarak imgelemektedir (Ergüven, 2007:160). Yapılan işi geçmişin ve geleceğin öznel tarihine de indirgemek mümkündür. Burada asıl sorun olarak; görüntüden hareketle yeni anlamları imlemek ve içselliği yoruma bırakmak amaçlanmaktadır. Tanımlanabilir her şeyden oluşan bir dünyada, her şey yabancı gibidir. Bir keşfi bekler gibidir. İçe yolculuğun mesajı bu resimsel düzenlemeler “ben” sorunsalında “özne” nin evrenselliği ile sezgileri harekete geçiren kimlik arayışlarını temsil etmektedir. Her defasında en az iki kez kendini imgeleyen bu figürler, kimliğin arka plana itildiği varlığın ön plana çıkarıldığı duygulanımsal “ben” betimlemelerinden oluşmaktadır.

İster bireysel ister toplumsal olsun, imge gerçeğin temsilidir. Gerçek fiziksel bir varlığa, dokunabilir bir bedene sahiptir. İmgede ise fiziksel varlık eksiktir. Bir başka deyişle bir şeyin, bir olgunun, bir nesnenin ya da dışsal gerçekliğin başka bir düzlemde, dil ya da düşüncede, yansıtılması, betimlemesidir. Sanatın konusu olan imge gerçeğe ilgilidir. Sanat imgeler yoluyla gerçekliğin yeniden üretilmesi, yansıtılması eylemidir ve sanatçı imgeyle oynayarak imgeleminde kuran ve bunu sanat nesnesine dönüştüren ve imgeyi başkalaşıma uğratan kişidir (Uysal, 2009:3). Yapılan işlerde figürün ifadeci bir tavır ile üretilmiş olması bu içtepilerdendir. Duygulanımsal anlatımların çizgisel bir dile dönüştürülmesi, gerçeği arayışın dışavurumudur.

İmge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. Bir imge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenini temsil etmektedir. Her imgede bir görme biçimi yatmaktadır. Fotoğraflarda bile durum bu biçimdedir. İmgeler başlangıçta orda bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmaktadır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşılıp, imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü ve yaptığı imgenin bir parçası olduğu kabul edilmektedir (Berger, 2011:10).

Baudelaire (1956); *The Mirror of Art* (sanatın aynası) adlı yapıtında imgelem hakkında şunları söylemektedir:

“İmgelemek, birbiriyle tutarsız unsurları belli bir düşünme kuralına göre düzenlemek değil, doğanın bize sunmadığı bir gerçekliği keşfetmek ve bunu yapıtta ortaya çıkarmaktır. Burada aynı zamanda, sanatın özerkliği izleği de ortaya çıkıyor; bu özerklik, kimseye hesap vermek zorunda olmayan bir sanatla değil, bir “yeni dünya” ortaya koyarak yaratma ile bağlantılıdır.

İmgelem yetisi, çözümlenir, birleşimdir, duyarlılıktır. İnsanlara rengin, konturun, sesin ve kokunun etik anlamını öğretmiş olan imgelemdir. Dünyanın başlamasından örneksemeyi ve eğretilmeyi yaratmış olan imgelemdir. Yaratılan şeylerin hepsini ayırıştırır ve bir araya getirdiği ve kökenlerini ruhumuzun ancak en derin yerinde bulabileceğimiz belirli bir kurala uygun olarak düzenlendiği malzemelerle yeni bir dünya yaratır, yenilik duygulanımını üretir. İmgelem gerçek olanın kraliçesidir, sonsuzlukla olumlu bir akrabalık içindedir (Baudelaire, 1956:43).

Bu ilişki içinde sanatın en üst aşamasında bilinç yalnızca etkilenmekle kalmamaktadır, aynı zamanda metafora uğramaktadır (Baudelaire, 1956:43'den aktaran Uysal, 2009:3). Görsel sanatlardaki bütün yaratıcı çabaların hedefi, uzama biçim vermektir. Ama uzam nedir, nasıl anlaşılabilir ve biçimlendirilebilir?

Walter Gropius (1883-1969), “Bauhaus’un Kuram ve Örgütlemesi” adlı yazısında bunu şöyle açıklamaktadır;

“Sonsuzun bilincine varsak bile uzama ancak sonlu araçlarla biçim verebiliriz. Uzamın bilincine bölünmemiş Egomuz aracılığıyla, ruhun, zihnin ve bedeninin eşzamanlı etkinliğiyle varırız. Bütün güçlerimizin benzer bir yoğunlaşması ona biçim vermek için zorunludur. İnsan, sezgisi aracılığıyla, metafizik güçleri aracılığıyla, iç vizyonun ve esinin maddesel olmayan uzamını keşfeder. Bu uzam kavrayışı maddi dünyada gerçekleşmeyi ister, beyin ve ellerle elde edilen bir gerçekleşmeyi.

... Kavrayış ve görselleştirme hep eşzamanlıdır. Sadece bireyin hissetme, bilme ve uygulama yeteneği derece ve hız açısından farklılık gösterir. Gerçek yaratıcı çalışma ancak statik, dinamik, optik, akustik fiziksel yasaları konusundaki bilgisiyle kendini iç vizyonunu canlandırmak ve şekillendirmek üzere donatan insan tarafından yapılabilir. Bir sanat yapıtında fiziksel dünyanın, entelektüel dünyanın ve ruhsal işlev dünyasının yasaları eşzamanlı olarak ifade edilir” (Harrison, Wood, 2011:344).

Resim 21.'deki işin devamı niteliğinde “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” isimli 10 parça iş ile oluşturulmuş olan çalışma yine figüratif unsurlar ile oluşturulmuştur. Uzam çözümlemesi; Roland Barthes'ın söylemi bağlamında şu biçimde çözümlenmiştir; Barthes, bize okur ve izleyici ile ilgili şunu söylemektedir; “bir birey değildir, hatta gerçek bir kişi bile değildir” . Burada asıl tartışmak istediği metni ya da resmi çözme umuduyla düş gücüyle canlandırdığımız bir açıklamayı, bir çıkarımı, bir makro ya da mikro belleği doğrulamak öznel bir bakış açısından değildir. Burada okur ve izleyici üzerinden çözümlenmesi gereken şey uzamdır; uzamı ise şöyle ifade etmektedir: Uzam; “ metni ya da resmi oluşturan tüm alıntıların, bilgilerin kaydedildiği alan” dır (Belsey, 2013:32). Bu türden uzamın varlığı ise şüphelidir, böylesine sabit, ütöpik/hayali ve örnek bir uzam ancak düşüncede var olabilmektedir. Uygulamaya dönüştüğünde kimimiz bazı olasılıkları görürken kimimiz de başkalarını görmektedir. Olağan bir bakış açısıyla burada neyin “gerçek” olduğu da belirsizlik taşımaktadır. Duygulanımsal deneyimden kastedilmeye çalışılan ve temsiliyet sorununu aşmaya çalışmak durumu ile yapılan işler de kullanılmış olan bir masa örtüsü –belki de bir perde ya da koltuk örtüsü – ile uzamın etnik unsurların bugünkü dili olan “vintage” bir evrenle oluşturulmaya çalışılması tüm bu sorgulamaların edimsel bir ürünüdür. Tez kapsamında yaklaşık üç yıllık süreçte masa örtüsü olarak kullanılmış olan bu kumaşın tuvale gerilmiş bir bez olarak karşımıza çıkıyor olması kimileri için gördükleri bir nesne iken kimileri için belirsizlik nesnesidir. Etnisite kavramı ile kimlik sorgulamalarının başlamış olduğu bu tez kapsamında yapılan işler de etnisite unsurunun bugünkü dilinin güncel sanatta ve günümüzdeki kelime anlamının önemini vurgulamak da yine uzamın bir göndermesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Popüler kültürün bize sundukları geçmiş ile bağlantılı olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Sanat alanındaki tüm oluşumlar birbirine tepki ile ortaya çıkıp sonrasında tepkisini içine dâhil ederek devam ettiğini birinci bölümde modernizm ve postmodernizm kısmında açıklanmıştır. İkinci bölümde sanatta temsiliyet sorunlarının çözümlemesi de bu doğrultuda bir oluşum ile bir biri ardına nasıl gelişim gösterdiği görseller yardımıyla ifade edilmeye çalışılmıştır. Tez kapsamında aranan ilk kavram gerçeklik yani “gerçek” in kendisi idi. Etnisite ile birleştirildiği yer ise kendilik kuramı kapsamında okların “Ben” sorgulaması ile buluşması ile

çözümün diğer aşamasına yapılan araştırmalar, okumalar ve iş üretimi ile çözüme ulaşmıştır. Uzamın bilinçli olarak çözümlendiği kumaşta yapılan tüm çalışmaların izleri bellek olarak imgelem çözümlemesine ulaştıktan sonra –bana göre atölyemizin rengi olan- “turkuaz yeşili” kimlik çözümlemesinin bir temsiliyetidir.

Yapılan çalışmalara baktığımızda iki adet 70x70 cm, bir adet 50x70 cm., üç adet 50x50 cm, bir adet 44x44cm, bir adet 30x30 cm, bir adet 30x50 cm ve bir adet 10x20 cm’den oluşmuş 10 tane toplu bir iş görmekteyiz. Burada bir önceki çalışmanın devamı niteliğinde bir 7, 5, 3, 1 sayıları baz alınarak bilinçli bir görsel ölçüm kullanıldığı görülmektedir. Burada tek sayıların kullanıyor olması varlık felsefesi üzerinden tek oluşumuz bağlantısı ve sanatın biricikliği kavramları ile düşünsel bir içselleştirme ile oluşturulmuştur. Yalnızca 44x44 cm ölçüleri bilinçli olarak belirlenim altındaki “özne” yi temsil ettiği için çift sayı seçilmiştir. Çünkü belirlenim altındaki “özne” sayısı birden fazla olabilmektedir. Modernist sanata göndermesi varken; çağdaş sanata da göndermeleri olan bu çalışmalar iç gerçeklik ve dış gerçeklik diyalektiğinde bir okuma ile üretilmiştir.

“İnsana ait bir form olarak bilinen eşitlik ve denge unsurlarının temsili karedir” teması ile oluşturulmuş olan bu işlerde toplam on iş olsa da bir iş niteliğinde “özne”nin yolculuğunu görebilmek mümkündür. Yapısalcı ve postyapısalcı düşünürlerin “özne” çözümlenmeleri ile imgesel bir dizge ile figüratif işler, merkez konumundaki “özne” yi temsilen izleşime sunulmaktadır. “Özne” nin resimsel düzlemde irdelendiği ve yapıya dönüştürülerek bir kimlik paradoksu çözümlenmesi ile üretilmeye çalışılmıştır.

Kimlik, “özne” nin bireyselleştiği yer olarak karşımıza çıkan aynılıklar içeren bir kavramdır. Kimlik sorgulaması ile başlamış olan bu tez metni, yapılan okumalar ve araştırmalar doğrultusunda kimliğin “ben” söylemine dönüşmesi ile başlanılan noktaya geri dönmüştür. Araştırmaların başa dönmüş olması kimliğin içerisinde bir paradoks bulundurduğunu göstermektedir. Etnisite kavramı ile başlanan araştırma süreci “ben” söylemine dönüşerek bir “kimlik” araştırmasına dönüşmüş ve yine kimliğin bireyselleştiği “ben” kavramına dönmüşen bir izlek oluşturulmuştur. Yapılan araştırmalar ile sanatta “kimlik” alt metnindeki işler, kişiklikli işlere (kendilik temsiliyetine) dönüşmesi bir paradoks çözümlenmesi olarak karşımıza

çıkılmaktadır. “Özne” ve “kimlik” bir karşıt bakış ile sanat yapıtlarını okuma yöntemi olarak yapısal ve postyapısal eleştiriler çerçevesinde ve resimsel düzlemde kronolojik bir incelemeye alınmıştır. Yapıtlar üzerinden saptamaları yapılarak tez metnindeki işlerin nasıl ortaya çıktığı açıklanmaya çalışılmıştır.

“Özne” ler aynılıktan başka farklılık içermektedirler. Hatta kendilerinden bile farklı olabilmektedirler. Kimlikler ise, aynılık içermektedirler. Yapılan bu toplu iş ile tüm bu araştırmalar sonucunda “özne” nin yolculuğunu imgelemek için resimsel düzleme aktarılmaktadır. Düşünürlerin “özne” söylemlerinin resimsel bir çözümlemesi olan bu işlerin resimsel okuması ise soldan sağa tıpkı bir yazı okur gibidir.



RESİM 22. : Esra Çınar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 1, 2019, 70x70 cm, T.Ü.K.T.

“Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 1 (Resim 22.), 70x70 cm ölçülerinde ilk iş tuvalin tam ortasında, oturmuş biçimde balıkgözü bakışı ile çizilmiş bir figürden oluşmaktadır. “Özne” nin merkezi bir konumda resmedilmiş olmasının irdelenişi ile bağlantılı olarak yerleştirilmiş olan bu figür, ayakları ön planda ve biri yere basarken diğeri kendi ayağının üzerindedir. Bu duruş “özne” nin hareketliliğini ve bulunduğu yeri her an değiştirebilecek olmasının bir vurgusudur.

Yarı açık, yarı kapalı bir kompozisyon ile lekesel olarak perspektif kaygısı taşımadan hem iç mekân hem dış mekan olarak nitelendirilebilecek bir yerleştirme mevcuttur. Çözömlenen uzamın devamlılığı olmasından dolayı açık bir kompozisyon vardır. Figürün gözleri her açıdan izleyiciye bakıyormuş biçimde çizilerek, izlenen konumundaki figürü izleyici konumuna taşınarak amaca ulaşıldığı için de kapalı bir kompozisyon vardır. Işık ve gölge aza indirgenmiş renklerle verilmeye çalışılmış ve renk karşıtlıklarından yararlanılmıştır. Claude Lévi Strauss ve Ferdinand De Saussure’ün “özne” söylemleri doğrultusunda gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki sabittir çözümlenmesi ile merkezi konumdaki “özne” çözümlenmesi ile oluşturulmuştur.

“Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 2 (Resim 23.), 70x70 cm. ölçülerinde ikinci iş yine aynı uzam ile “özne” nin merkezi bir konumda yerleştirilmesi ile bağlantılı olarak oturan bir figürden oluşmaktadır. Karşıdan bir açı ile resmedilmiş olan figürde yine ayakların bir tanesi yere basıyorken diğeri “özne” nin hareketliliği ve sürekli değiştiği ile bağlantılı olarak kıvrılmış ve tabanı özgürdür.

Figür resmin ön planında yarı açık yarı kapalı bir kompozisyon ile oluşturulmuştur. Uzam izleyicinin yorumuna bırakılmıştır. Çalışmalar birbirinin devamı niteliğinde birbirine bağlı olarak üretilmiştir. Biçim olarak yine birbirini tekrar eden figürler görölmektedir. Toplu biçimde izlenecek olan bu iş tıpkı bir yazı okur gibi sağdan sola doğru okunacağı için işlerin her biri aynı düzlemde iken birbirini tekrar eden figürler olmadığı görölmektedir.



RESİM 23. : Esra Çımar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 2, 2019, 70x70 cm, T.Ü.K.T.

Çözömlenen uzamın devamlılığı olmasından dolayı açık bir kompozisyon vardır. Figürün gözleri her açıdan izleyiciye bakıyormuş biçimde çizilerek, izlenen konumundaki figürü izleyici konumuna taşınarak amaca ulaşıldığı için de kapalı bir kompozisyon vardır. Kompozisyonda boşluk doluluk oranı eşit sayılabilir. Derinlik ve perspektif figürün uzamda var oluşu üzerinden anatomik ve estetik kaygılar güdülenerek verilmiştir. Mekân hem iç hem dış olabilecek biçimde örümcek ağı gibi birbirine bağlı motiflerin devamlılığı ile lekesel olarak perspektif kaygısı güdülmeyen işlenmiştir.

Işık ve gölge renklerle vermeye çalışılırken çok renge gereksinim duyulmadan siyah ve beyaz ağırlıklı bir çözümlenmeye gidilmiştir. Kalın ve ince siyah konturların çizgiselliği ile plastik olarak resme bütönlük sağlanmaya çalışılmıştır. Yalın bir dil oluşturulmaya çalışılmıştır. Biçim deformasyona uğramış,

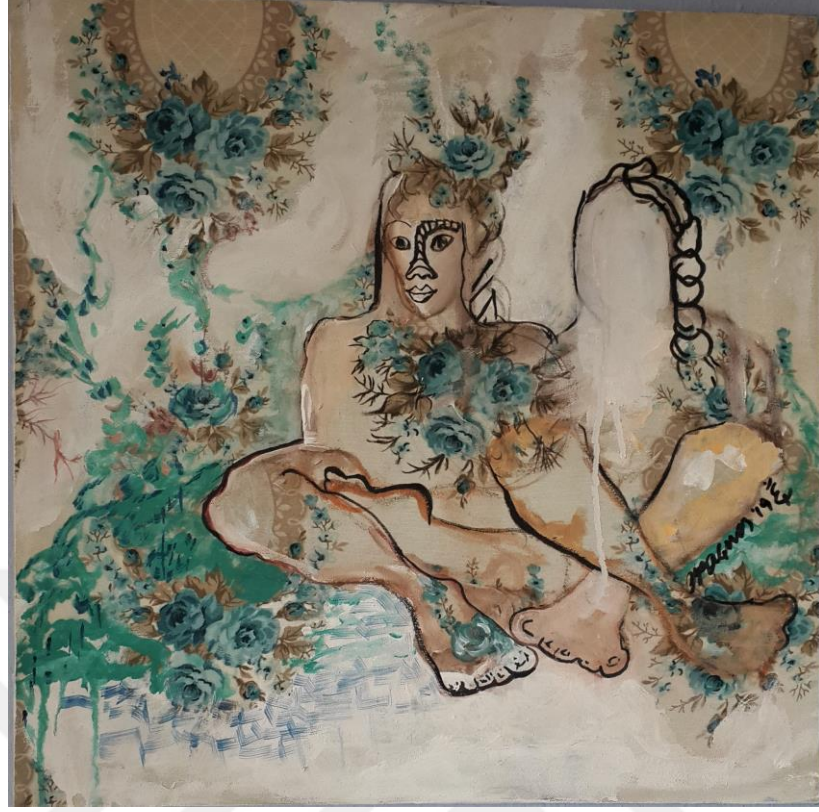
geometrik parçalıkla kütle, boyut, hacim ve form kazanmıştır. “Özne” söylemlerine Roland Barthes ve Louis Althusser söylemleri doğrultusunda ideoloji ve mit bağlantısı figürün elindeki obje ile verilmeye çalışılmıştır.



RESİM 24. : Esra Çınar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 3, 2019, 50x50 cm, yerleştirme.

“Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 3 (Resim 24.), 50x50 cm yalnızca şasiden oluşan iş Malevich’in “Siyah Kare” isimli işinden alıntılama yaparak, “özne” ye Marksist ve Freud’cu tavrın eklenmesi ile diğer bir deyişle “yazarın ölümü” söyleminin alt metin olarak ilişkilendirildiği ve yeni bir boyut kazandırıldığı bir gönderme olarak yapılmıştır. “Hiçlik” ve “her şey” anlamında bir eğretileme olan bu iş diğer 50x50 cm olan iki işin söylemlerine geçişi sağlayan bir dizge olarak kullanılmıştır.

“Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 4 (Resim 25.), 50x50 cm ölçülerinde yapılmış olan iş “özne” söylemlerinin “öteki” üzerinden çözümlenmeye çalışıldığı işdir. İki figürde resmin ön planındadır. Uzamın diğer işler ile devamlılığı olduğundan açık bir kompozisyon vardır. Figürün gözleri her açıdan izleyiciye bakıyormuş biçimde çizilerek, izlenen konumundaki figürü izleyici konumuna taşınarak amaca ulaşıldığı için de kapalı bir kompozisyon vardır. Sağdaki figürün devamlılığı olduğu için de açık bir kompozisyondur.



RESİM 25. : Esra Çınar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 4, 2019, 50x50 cm, T.Ü.K.T.

Kompozisyonda boşluk doluluk oranı eşit sayılabilir. Derinlik ve perspektif figürün uzamda var oluşu üzerinden anatomik ve estetik kaygılar güdülerek verilmiştir. Mekan hem iç hem dış olabilecek biçimde örümcek ağı gibi birbirine bağlı motiflerin devamlılığı ile lekesele olarak perspektif kaygısı aramadan işlenmiştir. Tek bir çalışma olmamasından ve toplu bir iş olmasından dolayı perspektif büyüklük küçüklük biçiminde işlenmeye çalışılmıştır. Işık ve gölge renklerle vermeye çalışılırken çok renge gereksinim duyulmadan siyah ve beyaz ağırlıklı bir çözümlenmeye gidilmiştir. Kalın ve ince siyah konturların çizgiselliği ile plastik olarak resme bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Yalın bir dil oluşturulmaya çalışılmıştır. Biçim deformasyona uğramış, geometrik parçalıkla kütle, boyut, hacim ve form kazanmıştır. “Özne” söylemlerine Michel Foucault ve Jacques Derrida söylemleri doğrultusunda “öteki” nden ötürü bildiğimiz “özne” ile bağlamı resmedilmeye çalışılmıştır.

“Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 5 (Resim 26.), 30x50 cm yalnızca şasiden oluşan iş Yves Klein’in “Boşluk” isimli işinden etkilenerek “özne” ye Nietzsche’ci tavrın eklenmesi ile söylemlerinde yeni bir boyut kazanmasına bir gönderme olarak yapılmıştır.



RESİM 26. : Esra Çınar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 5, 2019, 30x50 cm, yerleştirme.

Nietzsche’nin “geleneğin ölümü” söylemi ve Mark’ın “yazarın ölümü” söylemine tez kapsamında bir “ben” inşası amaçlandığı için “özne” nin ölümü diye bir söylem alınmamış olsa da işler de bunu söylem olarak bilinçli olarak alınmasa da imgesel bir dizgesi olarak “hiçlik” ve “her şey” anlamında bir eğretileme olan bu iş ile değinilmek ve bir diğer iş olan; (Resim 27.)’nin söylemlerine geçişi sağlayan bir dizge olarak kullanılmıştır.

“Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 6 (Resim 27.), 50x50 cm ölçülerinde yapılmış olan ikinci iş “özne” söylemlerinin “öteki” üzerinden çözümlenmeye çalışıldığı diğer işdir. İki figürde resmin ön planındadır. Figürün gözleri her açıdan izleyiciye bakıyormuş biçimde çizilerek, izlenen konumundaki figürü izleyici konumuna

taşıyarak amacına ulaşmış olduğu için kapalı bir kompozisyonudur. Sağdaki figürün devamlılığı olduğu için de açık bir kompozisyonudur. Kompozisyonda boşluk doluluk oranı eşit sayılabilir.



RESİM 27. : Esra Çınar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 6, 2019, 50x50 cm, T.Ü.K.T.

Derinlik ve perspektif figürün uzamda var oluşu üzerinden anatomik ve estetik kaygılar güdülerek verilmiştir. Mekân hem iç hem dış olabilecek biçimde örümcek ağı gibi birbirine bağlı motiflerin devamlılığı ile lekesel olarak işlenmiştir. Işık ve gölge renklerle vermeye çalışılırken çok renge gereksinim duyulmadan siyah ve beyaz ağırlıklı bir çözülemeye gidilmiştir. Kalın ve ince siyah konturların çizgiselliği ile plastik olarak resme bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Yalın bir dil oluşturulmaya çalışılmıştır. Biçim deformasyona uğramış, geometrik parçalıkla kütle, boyut, hacim ve form kazanmıştır. “Özne” söylemlerine Michel Foucault ve Jacques Derrida söylemleri doğrultusunda “öteki” den ötürü bildiğimiz “özne” ile bağlamı resmedilmeye çalışılmıştır. Görünmez kılınanın, baskın olanı nasıl etkilediği

üzerinden, diğer bir ifade ile başkasılık ilişkisi ile oluşan ötekinden hareketle bildiğimiz “özne” söylemi imgeleştirelmıştır. Daha geniş bir ifade ile kimliğimizi başkalarının nasıl ifadelendirdiği, “özne” olurken nasıl bir “ben” inşa edildiği figür dili ile görselleştirilmiştir. Soldaki figürün sağdaki figüre sarılıyor gibi çizilmiş olması bu sebeptendir.

Bir diğer iş olan “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 7 (Resim 28.), 50x70 cm ölçülerinde “özne” nin bir yapı / dizge olduğu söylemini imgelemek için kolaj / kesyap tekniği ile figür çözümlerinin toplu bir biçimde bir topluluğu simgeleyen “bizim kabile” metaforunun dizgeleştireği bir iştir. Saussure ve Lévi Strauss’un “dil toplumsal, söz bireyseldir” cümlesi baz alınarak belirlenim altındaki “özne” nin yapı olarak ele alınmaya çalışıldığı bir iştir. İşe baktığımızda bir topluluk görünüyor olması bu düşünce temeline dayanmaktadır.

Tuvalden çıkarılıp kolaj biçiminde elle tutulur bir boyuta taşınmış bir figür dizgesi oluşturulmasındaki amaç “özne” yi yapıya dönüştürmek olsa da resimsel düzlemde de bir plastik oluşturulmaya çalışılmıştır. “Özne” söylemlerinin yapıya dönüşmüş olması düşüncesi temeline üzerinden çözümlenmeye çalışıldığı bu iş, modern öznenen, postmodern özneye süreç içerisinde ilerleyen bir izlek oluşturmaktadır.

Yapı olarak görülmeye başlayan “özne” giderek esnek bir biçim almaya başlamaktadır. Bu bakış açısıyla karton kâğıt ile vurgulanmaya çalışılan, sürekli dönüşüm halinde olan “özne” dir. Toplulukların belirli bir düzlem içinde varolduğunun göndermesi olarak, tuval bezi üstüne değil de altına gerilerek kullanılmıştır. Toplulukların “özne” konumuna gelmesi tarihsel ve yerel bağlamda kimlik okumlarını da beraberinde getirmektedir.



RESİM 28. : Esra Çımar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 7, 2019, 50x70 cm, T.Ü.K.T.

Çağdaş sanatın çerçeveyi kabul etmeyişine bir gönderme olarak tuvalin kullanım biçiminden faydalanılarak iç dış karşıtlığı durumunu ortadan kaldırmak için yani aradanlık durumunu çözümlmek için bu yola başvurulmuştur. Kimliğe göndermesi olan bu iş toplulukların bir yere ait olma durumlarındaki aradanlık durumunun eleştirel bir söylemidir. Ai Wei Wei'nin etnisite sorgulaması olan, daha geniş bir söylemde kimlik sorgulamalarından olan “ay çekirdekleri” çalışmasından etkilenecek oluşturulmuş bu dizgenin resimsel okuması ve işler ile bağlantısı şu şekilde çözümlenmiştir. Kalabalıklar içinde hepimiz aynıyızdır, ancak ayrı ayrı bir yapı olarak bakıldığında mutlaka ayrılıklıklar ve farklılıklar olacaktır.

Önce kalabalıkları temsilen bir dizge oluşturulup Resim 28. üretilmiş, sonra bu işteki dizgelerden her hangi biri izlenim altına alıp imgeleştirilerek “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 8 (Resim 29.) üretilmiştir. Hemen ardından yapılmış olan (Resim 30.), 10x20 cm ölçülerindeki iş ise kalabalıklar içinden alınmış olan dizgeyi, çözümlenmiş olan kimlik sorgulamasının bir paradoks olduğunu vurgulayıp “özne” söylemlerinin “kimlik” söylemlerine dönüşerek nasıl bir yolculuk geçirdiğini

imgelerken “kimlik” inde tekrar “ben” sorgulamasını dönüştüğünün resimsel bir anlatısı olduğunu yapılan tez metninin dilbilimsel söylemlerinin göstergebilimsel çözümünün bir temsilidir.



**RESİM 30. : Seri 9, 10x20cm,
yerleştirme**

RESİM 29. : Esra Çınar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 8, 2019, 44x44 cm, T.Ü.K.T.

“Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 8 (Resim 29.), 44x44 cm ölçülerindeki iş kalabalıklar içinden alınan figürün yalnızlaştırılması, diğer bir ifade ile toplumsal konumdan bireysel konuma geçen “özne” yi imgelemektedir. Bir dil var ise belirlenim altında bir “özne” ile karşı karşıyayızdır. Bu belirlenim altında olma durumu herkes tarafından bilinen ve kabul edilen kuralların olması durumudur.

Bu nedenden yine aradanlık durumunu vurgulamak için figürün uzama bir bütün olarak yerleştirilmesinin kasıtlı oluşu gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin sabit olmayışına bir göndermesidir. Figürü (Resim 28) gibi çerçevenin içine değil de, çerçevenin de bir uzam olarak görülmesi ile yerleştirilmesi “özne” yi özgürleştirmek amacını taşımaktadır. Temsiliyetler içinde bulunan “kimlik” özgürleştiği sürece “ben” söylemine dönüşebilmektedir.



RESİM 31. : Esra Çınar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen” Serisi 10, 2019, 30x30 cm, T.Ü.K.T.

Son iş olarak “özne” söylemlerini “otopotre” ile tez metninde çözümlenmeye çalışılan “kimlik” sorunsalının bir sonuç işidir. Bunu şöyle açıklamak mümkündür; kolaj biçiminde yapılmış olan bu iş “özne” yi temsil ederken burada vurgulanmak istenen “özne” nin nasıl esnek bir durum aldığıdır. Yapılan iş her açıdan da duvara asılabilecek biçimde bilinçli bir yapı ile kurgulanmıştır. Yani iş saat yönünde döndürülerek, gezen bir figür oluşturularak, hatta; figür tepetaklak hale gelebilecek bir yapıyı içine alarak kurgulanmıştır. Duvara izleyicinin/alımlayıcının izleğine bağlı olarak döndürülebilen bir açık uçlu kompozisyonu içermektedir. İç ve dış karşıtlığının arka planda kalması ve hatta aradanlık durumunda anlamsızlaştırılmaya çalışıldığı bu iş “ötekilik” durumunun bir temsiliyetidir.



RESİM 32. : Esra Çınar, “Öz-Ne-Ben-Ne-Sen”, 2019, 150x210 cm.T.Ü.K.T.

Uyananları temsil eden bu duygulanımsal figürler, doğal yerinden koparılmış, bir platforma hapsedilmiş gibidir. Burası aynı zamanda bir sahnedir. Gösterenin uzamıdır. Buradaki uzam aynı zamanda izleyiciye, bakışın nereye odaklanacağını ve nasıl bakışlarını gezdireceğine ve hangi noktaya odaklanacağını işaret eden gizli komutlar plastik unsurlar ile işaret vermektedir. Figürler meditatif duruşları ile alıkonulmuş, yerinden koparılmış ve dönüşüme uğratılarak yersiz yurtsuz halden yer yurt edinmiş duruma getirilmeye çalışılmıştır. Mistik kutsal bir yer hissinde oluşturulan uzam; imgenin platformunu ve kaidesini oluşturan görünür veya görünmez taht biçiminde deformasyona uğratıldığı bir teşhir sahnesidir. Figürü illüstre etmekten, soyutlamaktan öte onu özgür bırakmak amacıyla temsil sorununu anlamsızlaştırmaya çalışılmış uyananlar figürleri duygulanımsal çizgilerden oluşmaktadır.

“Eyleyen ben”i (je) kendini özgür sanan bütün zamanlardan kurtulduğunu düşünen, her bireyin içine işleyen topluma egemen erklerin, aşamalanmaların ve tercihlerin geniş ölçüde yansıması olan “ben”le (moi) karıştırmamak gerekmektedir (Touraine, 2005:87). “Ben” ne denli düşsel ve kurgusal olursa olsun, böyle bir inşa aynı zamanda bir öyküdür, kültürel bir anlatıdır, tıpkı bütün öteki gerçeklikler gibi uydurulmuş bir gerçekliktir. Paradoksal olarak, herhangi bir edimi sürdürmek için

gereken kapanmanın asgari edimbilgisinin / deneyiminin ötesinde düşünmek, ancak bu kurgusal tutarlılık içinde mümkün olmaktadır (Chambers, 2014:46).

“Özne” nin “kimlik” sorgulamasında belleğin çözümlenmek istendiği “Aramıza Sarı Girdi Dostum” isimli iş (Resim 33.), yaklaşık olarak 1980’lerin sonunu çağrıştıran bir vitrin dolabına ait, buluntu kapaklar üzerine yapılmış olan iki parçadan oluşan 74x96 cm. ölçülerinde, karışık teknik olarak yapılmıştır. Yapılan bu iş, kimliğin bellek ile sorgulandığı ve Lacancı ve Foucaultcu söylemdeki “özne” nin parçalanması üzerine kurulmuş bir dizgeyi içermektedir. Parçalanmış özne’nin her parçasının da bir özne olması durumu ilişkilendirilmiştir.

Figüre baktığımızda parçalardan (el-ayak-göz-burun-ağız), geometrik biçimlerden bütüne gidilmiştir. Figürün bütününe gördüğümüz için tümünden gelim vardır. Boyanın kullanımı çok katmalı bir değer ile aşama aşama biçimde, yer yer daha kalın katmanlar ile sürülerek renkler kimliksizleştirilerek, bilinçli bir saydam doku ile hamur kıvamında kullanılmıştır. Figür resmin ön planında ve merkeze yerleştirilmiştir. Yarı açık yarı kapalı bir kompozisyon ile gerçekleştirmiştir. Figür sol kısımda tam olarak görünürken kapalı bir kompozisyon oluşturmakta, sağ tarafında elinin bir kısmı yoruma bırakıldığı için (devamlılığı olduğu için) açık bir kompozisyon vardır. Figürün gözleri her açıdan izleyici ile göz göze geldiği için izleniyormuş hissinden izleyici konumuna geldiği için amacına ulaşmasından ötürü kapalı bir kompozisyon oluşturmuştur. Derinlik ve perspektif figürün uzamda kapladığı yer ile verilmeye çalışıldığı için vardır. Mekan boşluk ile oluşturulurken ışık ve gölge renkler ile verilmiş ve renk zıtlıklarından faydalanılmıştır. Siyah kontur çizgiselliğiyle plastik biçim çözümlenmeleri diğer işler ile aynı dilsel yalın anlatımı ile çalاکalem bir oluveriş ile yapılmıştır. Biçim deformasyona uğramış geometrik parçalıkla kütle, boyut ve hacim çözümlenmesi ile yerleştirilmiştir. Resimde hem tümünden gelim hem de tüme varım vardır. İki parça olarak izlenebildiği gibi tek parça olarak da izlenebildiği görülmektedir.



**RESİM 33. : Esra Çınar, “Aramıza Sarı Girdi Dostum”, 2019, 74x96 cm, Buluntu Nesne
Üzerine Karışık Teknik.**

Perspektifler devingendirler, sürekli değişirler. Buna bağlı olarak dünyaya dair her şey de sürekli değişim halindedir. Yapıt birine ne ifade ediyorsa; onun dünyasında, düşüncelerinde neyi canlandırıyor ne gibi çağrışımlara yol açıyorsa ondan başka bir şey değildir. Alımlama estetiği gücünü, görsel düzenleme ilkelerinden ve çağrışımlardan alır (Özbek, 2005:3). Bu alt metin ile bilinçli bir

biçimde uzamın perspektif kaygısı gütmmediği bir kompozisyon ile resimsel dizgeler oluşturulmaktadır. Resimde tanımlanan renk, aranan renk ve algılanan renk olmak üzere üç çeşit renk vardır. Yine burada vurgulanmak isteneni şöyle açıklanabilmektedir. Dış perspektif çözümlemesi ile yani, herkes tarafından görülen renk olarak; tanımlanan renk, iç perspektif çözümlemesi ile öznel, duygusal olarak kişinin kendi gördüğü; aranan renk ve aradanlık perspektifi çözümlemesi ile de rengin herkese göre değişmesi vurgusuyla algılanan renk olarak bir renk çözümlemesi yapabilmektedir. Yapılan işlerin renk çözümlemesi bu biçimdedir.

“Aramıza Sarı Girdi Dostum” isimli işin Henri Matisse’in “yeşil çizgi” isimli yapıtından, Burhan Uygur’un kapıların üzerine çalışmış olduğu yapıtlarından esinlenerek ve aynı zamanda eski bir ressam dostumun “resimlerimde sarı, ihanetin rengi” söylemi üzerine bellekle ilişkili olarak “özne”si; “sarı” renk olarak yapılmıştır. İş düz anlamsal bakış ile incelendiğinde figürün ortadan tam olarak ikiye bölünerek yerleştirildiği görülmektedir. “Her hikayenin en az iki farklı yönü mutlaka vardır” cümlesinin bir metafor olarak figürün iki gözü, iki kaşı, iki eli, iki ayağı, iki burun deliği ve iki kulağı uzama bilinçli bir biçimde parçalanarak yerleştirilmiştir ve vurgu oluşturulmaya çalışılmıştır. Buluntu kapaklardan soldaki hiç hasar almamış, sağdaki ise camı ve tutacak yeri kırılmış hasarlı bir biçimde bulunmuş olmasının oluşturduğu bir içtepi ile ortaya çıkmıştır. Kırılmış olan cam tuval bezi gerilerek tamir edilmiş ve yüzey oluşturularak parçaya dahil edilmiştir. Yine tıpkı renk durumundaki iç-dış karşıtlığını ve aradanlık durumunu “kimlik” çözümlemesinde eşyanın kaosu üzerinden bu duygulanımsal duruma biraz açıklık getirmek gerekmektedir.

Kimlik söyleminin hem kolektif hem bireysel yanının irdelenmeye çalışıldığı bu iki düzlem, kimliğin sürekli iletişim halinde olduğu sosyal bedeni işaret ederken aynı zamanda birbirine benzer kültürel manzara içerisinde birbirine bağlı bellekler ile ortak hikayelere sahip “özne”lerin birer temsiliyetidir. Buradaki kültürel manzara ile anlatılmak istenen bu dolap kapaklarının 1980 sonrası evlerde, hatta neredeyse bütün evlerde; vitrin olarak adlandırılan dolap kapaklarına ait olmuş olması kültürel bir unsur ile bellek arasında bir bağlam oluşturmak istenmiştir.

Bilgin’e göre; “Eşyalar bireylerin kimlik inşasını oluşturmaktadır” (Bilgin, 2009:46). Eşyalar, bireyin kültürel içerimlerinin afişi niteliğindedir. Bireyi eşyalar

üzerinden okuyabilmek, bağı olduğu grubun sosyal niteliklerini anlamamızı sağlamaktadır. Bu dolap kapakları ile izleyici arasında bir bağ kurmak amaçlanmaktadır. Bir evin salonundan koparıp alınmış gibi bu kapaklar çağrışımlar sunmaktadır. Divan, tüplü bir televizyon, eski bir masa ve etrafındaki sandalyeler belki eksikli ama çok oturulmamış zaman eskitmiş, yalnızca misafire sofraya kurulan bir alan, saat başlarında yuvasından çıkarak öten guguklu bir duvar saati, kaneviçe işler, bir büfe, kenarda üstünde örtüsüyle duran bir dikiş makinası; eğer Singer ise bu çok iyiye haber, kapıların önünde elde örülmüş renkli paspaslar, taş zeminler, el dokuması halılardan yükselen yün kokusu, soba ve mutlaka telinde kuruyan çamaşırlar, belki hatta sobaya değmiş ve yanmış bir yanık bez kokusu ve onun kokusunu bastıran sobanın üstündeki mandalina kabukları, sobanın yanında çiçekli bir yer minderi ve üzerinde uyuyan bir çocuk, biblolar, özenle örülmüş danteli olan bir fiskos masası, büyük çiçeklerle bezenmiş kalın perdeler v.b eşyalar göze çarpmaktadır. Gezdiğimiz pek çok evde de görüntüler sanki aynı gibidir. Belleğimiz nesnelere gördüğümüz anda başkalarının aynı nesnelere nasıl bakacağını kendimizce temsil ederiz. Halbwachs bu duruma şöyle bir açıklık getirmektedir;

“Hiçbir zaman bir toplumun parçası olmamış, yalıtılmış bir bireyde belleğin hiçbir rol oynamadığı sezgisel bir algı düşünecek olursak, öte taraftan insanların nesnelere konusunda belli bir anlaşmaya varmasını sağlayan sözcük ve kavrayışların eşlik etmesinin zorunlu olmadığı hiçbir kolektif algı yoktur, zira algıyı mümkün kılan başlı başına bu bellektir” (Halbwachs, 1925:210).

Bu çıkarımdan da anlaşılacağı üzere nesnelere gördüğümüz anda saf dışsal gözlemler mümkün değildir. Nesnelere gördüğümüz an bir temsiliyet sorgulaması ile kendimizce bir algı zemini oluşturmaktayız. Eğer kendimizin dışına çıkıyorsak, bunun amacı nesnelere karışmak değildir, onlara başkasının bakış açısıyla bakmaktır. Stuart Hall ise kimliği; “Geçmişin anlatıları tarafından kendimizi içinde konumlandırdığımız, değişik tarzlara verdiğimiz adlardır” biçiminde tanımlamaktadır (Susam, 2015:39). Kimliği oluşturan tabakalar; kent olgusu, bellek olgusu ve aidiyetlik olgusu oluşturduğunu vurgularken bu dolap kapaklarının vermiş olduğu duygulanımsal çözümleme kimliğin bir betimlemesidir.

Yapılan iş ile vurgulanmak istenen düz anlamsal bakış ile Assman'ın da belirttiği gibi “ Bireysel ve biz (kolektif) kimliği arasındaki fark soyut ve somut karşıtlığıdır” (Assman, 2001:142). Bu söylemden hareketle resimsel dizgeye baktığımızda, somutluğun gözle gördüğümüz işin kendisini oluşturan renk, çizgi, doku, leke, cam, ahşap, kumaş ve demir gibi malzemelerden oluşurken; soyutluğun üretim aşamasındaki duygulanımsal içtepinin edimsel söyleminin izleyicide oluşturduğu algıdan oluştuğunu görebilmekteyiz. Dikey bakış açısıyla bir okuma gerçekleştirdiğimizde somut kısmından başka soyut alımlarının yani eğretileme, mecazi anlam, yan anlam, düz değişmece gibi çözümlenmelerden söz edilmektedir. Figürün sol kısmı kendini işaret ederken, sağ taraftaki eli dolapların kapağını kapatmak veya açmak için tutuyormuş gibi açık bir kompozisyon ile imgelemiştir.

Örneğin; açılmış kapılar veya kapanmış kapılar insanın belleğindeki oluşumların, başlangıçların, bitişlerin, yükselişlerin, düşüşlerin, kırılıp küsüşlerin, affedip barışların, sevinçlerin, üzüntülerin... gibi duygusal Foucault'un deyişi ile “Aklın uğraksal çatallanması” (Foucault, 2001:26) tanımını imgeleyerek, iki kişiyi temsil ediyor gibi görünen bu figür yarı rahat yarı sıkışık bir kompozisyon ile yerleştirilmiştir. Araçsal akıl ve ahlaksal akıl pratiğini figür dili ile insan yaşamı ve benlik betimlemelerinin akılcı bir karşılaştırma ile bilinçli bir biçimde ikiye bölünmüş parçalarla vurgulanmaya çalışılmıştır.

Gönderge ile gösteren arasındaki ilişki doğrudan yansıtılamaz ya sesle ya grafiksel olarak yansıtılabilmektedir. Gösterilen ve gösteren birbirini ön var sayar biri olmadan diğeri olmaz. Gönderge hakkında ne kadar bilgimiz varsa okadar çok anlam oluştururuz. Figürde alındaki üçüncü gözü, gören gözü temsil eden kırmızı daire yarıdır, bu söylem solunda figürün ağzında bir vurguya dönüşerek “öteki”nden ötürü bildiğimiz “ben” in bir göndermesidir. Daha sonra soldaki figürün ellerine inen bu kırmızı vurgu yine işlerin en başındaki “Bir ben var benden içeri, bir sen var benden dışarı” işindeki içsel çözümlenmenin bu iş ile ters görünen el ile bir sen var benden içeri olarak dönüşüme uğramıştır. Buradaki iki insan arasındaki oluşan etkileşimsel bir sürecin belki mutlu belki üzüntülü belki yaralı belki kıymetli belki de tüm duyguların hissi ile “benden içeri” diyerek kapakların altına figürün sol yanına koyulmuş her şeyi temsil etmektedir. “Görmek istersen açıp bir bak” diye konuşuyor olması beyaz ile desteklenmektedir. Buradaki “her hikayenin en az iki

farklı yönü mutlaka vardır” cümlesinin bir metafor olarak işin temel düşüncesini oluşturması raslantısal değildir. Burada vurgulanmak istenen bildiğimiz ya da duyduğumuz şeyler nerden ötürü, kimden ötürü nasıl bir dil ile söz ile anlatılırsa anlatılsın bir başka yönü de vardır, belirsizlikler üzerine bir çıkarım yapmak kapakları kapalı bir vitrinin içindekileri görememek gibidir. Tez metninin konusunun yoğun düşünceler içerisinde, öz-indirgeme, öz-bilinçli özne ve öz-rasyonalite sorgulaması ile kendiliğinden çıkmış olması, sanatın “ bir dünya kurmak” olduğunu göstererek tez metninin en önemli çıkarımı olmuştur.

“Ay ve Güneş” isimli işler (Resim 34.) ve (Resim 35.), Anselm Kiefer ve Yüksel Arslan’ın malzeme ve yüzey soyutlamalarından etkilenerek, tuval yerine malzeme çözümlenmesi ile oluşturulmuş bir düzlem üzerine yapılmıştır. Sistemi eleştirmek amacı ile karton kutu ile yapılmayı amaçlanmış bu iş iki parçadan oluşmaktadır. Popüler kültürün imgesi olan ay ve güneş baz alınarak yapılmıştır. Malzeme olarak “ay” isimli iş yalnızca karton kutu yani kâğıtlar ile oluşturulurken “güneş” isimli iş kâğıt ve tuval bezinin gerilmeden düzleme kat kat yerleştirilerek katmanlanması ile yapılmıştır. Tez metni ile bağlantısı ise şöyle gelişmiştir. Çingeneler konusu ile tez metnine başladığını daha önce belirtmiştik. Buradaki bağlantı koli toplamak için uzun bir zaman çöplerden, marketlerden, alışveriş mağazalarının önlerinden koli toplamak için hemen hemen her gün bir ön çalışma yapılmıştır. Çoğu zaman kolileri, koli toplayıcılarından almak zor bir durum iken ilerleyen günlerde anlaşmaya başlayıp ve onları sanat için gerekli heykel için, resim için gerekli diye sürekli anlatıp konuşarak haftanın belli günleri atılan koliler hiç tartışmasız alınmaya başlandı. (Karton kutu toplayıcılarının çoğu çingene, Suriyeli, mülteci yani; sınırda yaşayanlar dediğimiz hatta “öteki” diye nitelendirilen bir betimlemeleri var toplumda, onlarla buluşmuş olmak tezin başına dönmemizi sağlayarak, beni gördüklerinde kolilere “sanat için gerekli” demeleri benim amacıma ulaşmış olmamdı.)

Sistemi eleştiren bir iş olarak “ekmeğini çöpten çıkaran insan, sanat demeye başladığında uygarlaşacağız ya da kimse çöpten ekme aramadığında çağdaş bir ülke olacağız” temel düşüncesi ile koca bir oda dolusu karton kutu toplayarak işler için yeterli olacağını düşünmüşken, suda eriterek hamur kıvamına getirildiğinde koskocaman karton kutulardan avuç içi kadar hamur çıkmış olması; sistemle

aramızdaki ilişkiyi bir kez daha anımsatmış olmaktadır Sisteme ne verirsek yutar ve ne kadar çok verirsek verelim; geri dönüşü verilenden azdır. Sunulan ile geri alınan kapitalist bir söylem olarak yorumlanabilse de eleştirel bir tavır olarak bu işler popüler kültüre bir gönderme biçiminde “ay” ve “güneş” imgeleri ile figüratif iki resimden oluşmaktadır. Diğer bir bakış açısıyla bu iki düzlem Hint felsefesinden esinlenerek gözlere birer göndermedir. İşlerin sergilendiği mekanın gözleri olarak yan yana konumlandırılarak izleyen gözü temsil etmektedirler. Gözün gördüğü doğrudur.

Heinrich Zimmer’in Hint Felsefesinde;

“Ateş konuşma haline gelmiş ağzın içine girmiş, rüzgar nefes haline gelmiş ve burun deliklerinin içine girmiş. Güneş görmek haline gelmiş ve gözlerin içine girmiş. Otlar ve ağaçlar saç haline gelmiş ve derinin içinin girmiş. Sular tohum haline gelmiş ve tenasül organının içine girmiş” (Zimmer, 2004:57).

Burada bilgiyi güneş temsil etmektedir. Bilgi eski öğretilerde görmekle ilişkilidir, gözün gördüğü doğrudur. Güneşin daima doğudan doğması, çocuğun annesinden doğması daima gözün gördüğü gerçeğe vurgu yapmaktadır. Bu düşüncenin temelinde gözü temsil eden bu iki iş “bildiklerimin yanında bilmediklerim de” resimlere eklenmesi hissi ile çıkmış işlerdir. “Özne” nin en son olarak yapı çözümlemesinden sonra bir hamur biçiminde oynanıp form verilebilen esnek, kırılğan ve “her şey” metaforu ile irdelenmiş bu resimsel düzlemdeki figürler saf içerik çözümlemesinde “her öge bir önceki ögeye “içerik” açısından bağlıdır, bir sonraki ögeye “biçim” açısından bağlıdır” (Piaget, 2007:31) cümlesi bağlamı ile “özne” nin esnekliğin i açıkça ortaya koymaktadır. “Kimlik” sorunsalı bağlamında bütün işlerde olduğu gibi bu işlerde de “kendilik” temsiliyeti ile “ben” betimlemelerinin işlendiğinin daha önce de belirtilmektedir.

“Çapları farklı olsa dahi çemberler aynı merkezden başlar” (Piaget, 2007:24-7) cümlesi ile metafora uğratılan Pi Kuramı’nın resimsel düzleme aktarılması ile ölçümleme yapılan işlerin şu felsefe ile bir okuması vardır; her birimiz doğar, kendi deneyimlerimiz ve kendi yaşantı çabalarımızla bir kimliğe dâhil olur sosyal beden de varlığımızı sürdürür ve ölürüz. Kimimiz çok şaşalı bir yaşamda, kimimiz çok yalnız bir yaşamda, kimimiz kalabalıklarda, kimimiz hoyratça, kimimiz çok çalışarak,

kimimiz yan gelip yatarak, kimimiz gerçeđi arayarak, kimimiz kurduđu yalanı yaşıyarak, kimimiz sevgi dolu bir beden ile kimimiz içi kűf tutmuř deđer yoksunu bir zihin ile gibi –örnekler çođaltılabilir- bir yařam süreriz.



RESİM 34. : Esra ınar, “Güneř”, 2019, 8x80x80 cm, Kumař, Kađıt, Karton gibi atık malzemelerden oluřturulmuř dűzlem űzerine karıřık teknik .

Őzűne indiđimiz de ise tek aynı durum dođum ve ۆlűm olgusudur. Burada vurgulanmak istenilen “aynı merkez” bir metafor olarak kullanılarak dođum ve ۆlűmű temsiliyetini vurgulamaktadır. Zira kimi inançlara gۆre ۆlűm de bir yeniden dođuřtur, yani yeni bir bařlangıçtır.



RESİM 35. : Esra Çınar, “Ay”, 2019, 4x50x50 cm, Kumaş, Kağıt, Karton gibi atık malzemelerden oluşturulmuş düzlem üzerine karışık teknik .

“Güneş ve Ay” isimli işlere yapı kapsamında bakıldığında kapalı bir kompozisyon ile oluşturulmuştur. Figürün gözleri her açıdan izleyiciye bakıyormuş biçimde çizilerek, izlenen konumundan izleyici konumuna taşınarak amacına ulaşmış olduğundan kapalı bir kompozisyondur. Yine figürlerin devamlılığı olmadığı için bütünü gördüğümüzden kapalı bir kompozisyondur. Kompozisyonda boşluk doluluk oranları eşit sayılabilir. Derinlik ve perspektif figürlerin uzamda var oluşu üzerinden anatomik ve estetik kaygılar güdülererek verilmiştir. Mekan hem iç hem dış olabilecek biçimde “İnsan kaosun içinde bir varlıktır” düşünce temelinde dokusal ve lekesel olarak perspektif kaygısı aramadan işlenmiştir. Işık ve gölge renklerle verilmeye çalışılırken çok renge gereksinim duyulmadan siyah ve beyaz ağırlıklı bir çözümlenmeye gidilmiştir. Kalın ve ince beyaz konturların çizgiselliği ile plastik olarak resme bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Yalın bir dil oluşturulmaya çalışılmıştır. Biçim deformasyona uğramış, geometrik parçalıkla kütle, boyut, hacim

ve form kazanmıştır. “Özne” söylemlerine Lacan’ın gösteren sürekli eğretileme yoluyla bir başka gösterene gönderimde bulunur söylemi ve Michel Foucault ve Jacques Derrida söylemleri doğrultusunda gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki sabit değildir, gösteren sürekli olarak gösterilenin altından kayar yaklaşımları ile su ile buluştuğunda eriyen bir malzeme ile “özne” nin esnekliği vurgulanmak amaçlanmaktadır.

Sıtkı Erinç’in; “Sanatçıdan beklenen, dünyanın garipliğini, donukluğunu yapıtlarında yansıtmak değil, aksine yaşanan dünyayı sindirebilecek, ayrıntısal ve öznel görünümlere dönüştürmektir” (Erinç, 2011:108) demektedir. Burada Erinç’in vurgulamak istediği sanatçı; hem iç dünyasını, hem de düne bakışını yansıtırken izleyene de bir köprü kurmaktadır. Olağan bir bakış açısıyla sanatçı, bugün ve dün arasındaki kopukluğu ortadan kaldırmamızı sağlayacak ipuçlarını harekete geçiren bir imgelem ağı yaratmaktadır. Sanat bu anlamda bozulan iç organik durumumuzu yatıştırmakla mükellef bir varlık nedeni edinmektedir (Erinç, 2011:52).

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bu tez kapsamında, “özne” nin yapısal dönüşümünün değişimsel bir süreç içerisinde bulunduğu çağın toplumsal koşulları ile bu değişimsel sürece direnmeyip başkalaşım geçirmesi “özne” nin gerçekliği, sanatta temsiliyet sorunu bağlamında resimsel düzlemde betimlenmiştir. Sanat tarihi baz alınarak bu süreçsel değişim ile ilişkilendirilmiş olan “özne”, Aydınlanma Döneminden, güncel sanat ortamına ve Çağdaş Sanat söylemlerine kadar dönüşerek bulunduğu güncel konumu olan “kimlik” söylemine kadar yapısal anlamda geçirdiği evreler irdelenmiştir.

Kimlik çözümlemesi ile başlayan araştırma “özne” kavramına doğru zamanda bir geri yolculuk ile kuramsal bir akademik okuma ve düşünsel sorgulamalar doğrultusunda incelenmiştir. Araştırma süreci, etnisite kavramının incelenmesi ile başlamış olup, etnisitenin “kimlik” sorunsalının bir alt metni olduğunun saptanması ile kimlik sorunsalına ulaşılmıştır. Tümevarımsal bir bakış ile “özne” kavramının bireyselleştiği yerin “kimlik” olduğu çıkarımı ile sanatın neliği ve kimliği karşılığında bir konumlandırma yapılmıştır. Bu çıkarımlar resimsel düzleme aktarılırken biçim, içerik çözümlemesi ise; yapısalcı ve postyapısalcı eleştiri ile “her öge bir önceki ögeye “içerik” açısından bağlıdır, bir sonraki ögeye “biçim” açısından bağlıdır” (Piaget, 2007:31) düşünce temeli ile oluşturulmuştur. Saf içerik çözümlemesi olan bu görüş “özne” nin esnekliğinin vurgulandığı, figüratif ifadencilik imgeleminde “kendilik kuramı” temsiliyetindeki “ben” betimlemeleri ile resimsel düzleme aktarılmıştır. Araştırmada oluşturulan işler kapsamında hepsinin etnisite kavramı ile oluşturulması, diğer bir ifade ile içeriğin aynılığı ile yapısalcı eleştiri; biçim olarak “ben” betimlemelerinden oluşması ile de postyapısalcı eleştiri irdelenmiştir.

Sanatta temsiliyet nasıl bir durum, bir olgu, bir düşünce veya bir duruş imgesi olarak gerçeklikle ilişkilendirilmiş ise; “özne” de ben veya benliğin bir felsefik temsilidir. Yani burada söz edilen özne bir kişiye ya da bir bireye karşılık gelen bir kavram değildir. “Özne” bir şeye göre öznedir ve öznel bir tavırda ötekilerin de bulunduğu bir ortamı gerektirmektedir. Bu da uzam içerisinde gerçek yaşamdır. Modernist ve postmodernist süreç ile “özne” nin toplumsal normlar ile dönüştüğü saptanarak, “özne” gerçeğinin ne olduğunu betimlemek adına öncelikli olarak

benliğin, daha sonra ben'in sonrasında ise ötekenden ötürü bildiğimiz ben'e karşılık gelen geniş bir kavram olduğu tespit edilmiştir. Zira "özne" olabilmek, "ben" diyebilmek ötekilerle mümkündür. Aşama aşama "özne" yi oluştururken tez metninin ilk çıkış noktası olan gerçeklik kavramına eşlik eden bir düşünsel sorgulamaya ulaşılmıştır. Sanatta temsiliyet sorunu üzerinden "Özne" nin kimliklere büründüğü saptanmıştır.

Birinci bölümde, kavramsal bir çerçevenin belirlenmesi ön koşulu ile "özne" nin varlığını tanımlayan, varoluşuna anlam yükleyen bir yapı ya da nitelik olarak modernist ve postmodernist süreçte nesneye karşılık gelen değil, nesneyi de içine alan bir farkındalık ile "özne" nin bireyselleştiği alanın "kimlik" i oluşturması saptaması ile bir evren belirlenmiştir. İkinci bölümde yirminci yüzyılda sanat akımları üzerinden "özne" sanatta temsiliyet sorunu çözümlemesi ile "ben" in inşasında temellendirilmiştir. Yirminci yüzyılda sahip olunan sanat anlayışı ve tutumlarının anlaşılabilmesi ve anlamlandırılabilmesi gerekliliğinden başka "özne" nin konumunun bir saptaması yapılmaya çalışılmıştır. Söz konusu imgelerin göstergebilimsel çözümlemelerinin gelişen çağ ile düşünürler üzerinden dilbilimsel bir çözümleme ile yapısalci ve postyapısalci eleştiride "özne" sorgulamasına dönüştürülerek yirmi birinci yüzyıl sanat anlayışındaki "özne" nin konumunun belirlenmesi amacıyla sanatçı yapıtları üzerinden sanat tarihi baz alınarak gösteren ve gösterilen ilişkileri saptanmıştır. Üçüncü bölümde duygulanımsal yaratımların hangi içtepeler ile resimsel düzlemde oluşturulmuş işlerin edimsel oluşumlarının alt metinlerinin nasıl oluştuğu açıklanmaya çalışılmıştır. Tez metni ile ilişkilendirilmiş olan bu görsel imgelerin raslantısal bir biçimde değil, düşünsel sorgulamalar, kuramsal çözümlemeler ve yaklaşık tez süresi boyunca neredeyse her gün çizilmiş olan eskiz çözümlemelerinin tuval yüzeyine aktarımları ile plastik bir dile çevrildiği dizgelerden oluşmuş akademik bir figüratif ifadeci ve kavramsal işler zinciri oluşturulmuştur.

İşlere yapısal olarak bakıldığında üzerinde çalışılan etnisite kavramının örtük anlamlarla ifadelendirildiği görülmektedir. Plastik unsurlar kapsamında her iş için belli bir teknik çeşitlik ile tektipleştirilmekten korunmuştur. Buradaki teknik dil, yapı kapsamında belli bir dil unsuruna hizmet etmektedir. Resimsel ve plastik unsurlar açısından işlere bakıldığında bir yineleme görünmesine karşın durum bu biçimde

değildir, her işin devingenliği farklı bir duygu durumu ile ortaya çıkmıştır. İşlere genel bir ifadeyle parçalar biçiminde bir okuma yaparsak, bir bütünü görebilmemiz mümkündür. Parçalardan bütüne ulaşmak metinlerarasılık ve göstergebilimsel dizgelerin metinlerinin okuma biçimidir. Bu bir resim okuma yöntemidir. Parçadan bütüne yapısalcı bir izlek oluşturulurken, bütünden parçaya baktığımızda da postyapısalcı bir izlek oluşturulmuştur. Sanat yapıtını kendi içinde; var oluşunu ve tinsel durumunu irdelemek “metinlerarasılık yöntemini” uygulamaya dökmektir, diğer bir ifade ile kuramı uygulamaya geçirmek gibidir. İşlerdeki bu birbirine geçişlik bir dizi yakalanmasının raslantısal olmadığı, düşünsel kuramsal çözümlerlerin yaratımlarının tam anlamıyla bir merceğe alındığını göstermektedir. Tüm bu söylemler ile “özne” ve kimlik söylemleri “ben” söylemine dönüştürülmüştür. Böylece sanatın temsiliyetlerden oluştuğu saptanmıştır.

Yapılan çıkarımlara sonuç olarak; “anlam” ın bağlamla değiştirilebileceğine işaret eden tüm bu sanatsal anlatılar; sanatın giderek dille ilişkilendirildiğini ortaya koymuştur. Sanatın aurasını hem eleştirip hem de güçlendiren bu söylemler, sanatın yapısalcı ve postyapısalcı bir eleştiride “özne” nin konumuna dolayısıyla sanatın “neliği” sorusuna, “kimlik” sorunsalı çözümlemesi ile de güncel sanat konularından biri olan sanatın “kimlik” sorunsalı aynı düzleme taşınmıştır.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (2010). **Postmodernizmin ABC'si**, 1. Baskı, Say Yayınları, Ankara.
- Akbulut, H. Ve Vural, R. (2012). **Çocukluğun Anımsanışı Masumiyetin Arayışında Uzak/Yakın Geçmiş Nostaljisi**, Milli Folklor, 24 (95): 249-295, İstanbul.
- Anık, M. (2012). **Kimlik ve Çokkültürcülük Sosyolojisi**, 1. Baskı, Açılım Kitap Yayınları, İstanbul.
- Antmen, A. (2008). **Sanat Cinsiyet sanat tarihi ve Feminist Eleştiri**, 1. Baskı İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2010). **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 3. Baskı, Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2014). **Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet**, 2. Baskı, Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2013). **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik**, A. Artun (drl.), 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Assman, J. (2001). **Kültürel Bellek**, A. Tekin (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W. (2014). **Pasajlar**, A. Cemal (çev.), 11. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bachelard, G. (2014). **Mekanın Poetikası**, A. Tümertekin (çev.), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. (1999). **Siyah Anlar**, A. Sönmezay (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z. (2005). **Bireyselleşmiş Toplum**, Y. Alogan (çev.), 1. Basım, Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, R. (1996). **Göstergebilimsel Serüven**, M. Rıfat ve S. Rıfat (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Belsey, C. (2013). **Postyapısalcılık**, N. Öрге (çev.), Dost Kitabevi Yayınları (orijinal baskı tarihi 2002), Ankara.
- Berger, J. (2011). **Görme Biçimleri**, Y. Salman (çev.), 17. Baskı, Metis Yayınları.
- Bilgin, N. (2009). **İnsan Eşya İlişkileri**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Bilgin, N. (2013). **Tarih ve Kolektif Bellek**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

- Boon, J. (1997). **Claude Lévi Strauss Çağdeş Temel Kuramlar**, Q. Skinner (drl.), Vadi Yayınları, Ankara.
- Calinescu, M. (2010). **Modernliğin Beş Yüzü**, 1. Basım, Küre Yayınları.
- Chambers, I. (2014). **Göç, Kültür, Kimlik**, İ.Türkmen ve M. Beşikçi (çev.), Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1994), İstanbul.
- Cheng, F. (2006). **Boşluk Doluluk**, K. Özsezgin (çev.), İmge Kitabevi, Ankara.
- Contans, C. (1994). **Yeni Klasikçilik ve Romantizmin Tohumları**, Théma Larousse, Cilt 5, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- Conze, E. (2005). **Kısa Budizm Tarihi**, Ö. C. Güngören (çev.), Birinci Basım, Yol Yayınları, Ankara.
- Coward, R.ve Ellis, J. (1985). **Dil ve Maddecilik**, E. Tarım (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Deleuze, G. (2002). **Nietzsche ve Philosophy**, H. Tomlison (çev.), Continuum Press, London.
- Derrida, J. (1999). **Difference**, Ö. Sezer (çev.), Toplumbilim Derrida Özel Sayısı, Sayı:10 (49-61), İstanbul.
- De Saussure, F. (1998). **Genel Dilbilim Dersleri**, Multilingual Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. (1992). **Açık Yapıt**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Ergüven, M. (2007). **Sırdaş Görüntüler**, İkinci Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Erinç, S. (2011). **Sanat Psikolojisine Giriş**, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Erzen, J. N. (2011). **Çoğul Estetik**, 1.Basım Metis Yayınları.
- Foucault, M, H. Gutman, P. Hutton. (2001). **Kendini Bilmek**, G. Çağalalı (çev.), 3. Basım, Om Yayınevi, İstanbul.
- Foucault, M. (2001). **Yapısalcılık ve Postyapısalcılık**, Ü. Umaç ve A. Utku (çev.), 2. Baskı, Birey Yayıncılık, İstanbul.
- Foucault, M. (2017). **Kelimler ve Şeyler**, M.A. Kılıçbay (çev.), 6. Baskı, (orijinal baskı tarihi 1972), İmge Kitabevi, Ankara.

- Foster, H. (2009). **Gerçeğin Geri Dönüşü**, E. Hoşsucu (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Germaner, S. (1997). **1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, 1. Basım, Kabalcı Yayın Evi, İstanbul.
- Güvenç, B. (2009). **Kültür, Kimlik ve Kimlikler, Kimlikler Lütfen: Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültürel Kimlik Arayışı ve Temsil**, G. Pultar (drl.), Odtü Yayınları, Ankara.
- Güvenç, B. (2010). **İnsan ve Kültür**, 1.Baskı, Boyut Yayıncılık, İstanbul.
- Güvensoy, D. (2011). **Başkalık: İzler ve Hayaletler**, Artist Actual, Kasım-Aralık Sayısı, 34-36, İstanbul.
- Halbwachs, M. (1925). **Zamanın Nehir Yatağında Yüzen Tahtalar**, E. Koyuncu (çev.), Mnemosyne'in Hazine Sandıkları, U. Fleckner (drl.), Görsel Deneme: Sarkis, 2017, Umur Yayınları, İstanbul
- Harrison, C. ve Wood, P. (2011). **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antalojisi**, 1. Basım, Küre Yayınları.
- Hick, A. (2015). **21. Y.Y. Sanatında Yeni Yönelimler**, D. Şendil, M. Haydaroğlu ve S. Evren (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Hoy, D. (1997). **Jacques Derrida Çağdaş Temel Kuramlar**, S. Quentin (drl.), A. Demirhan (çev.), Vadi Yayınları, Ankara.
- İlbeyi Demir, F.G. (2009). **Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine**, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- İncirkuş, B. (2018). **Sanat Eleştirisi Bağlamında Klasik Eser Çözümlemesi: Horace Kardeşlerin Yemini**, İdil Dergisi, 2018, 7, 46: 639-45, Gelişim Üniversitesi, İstanbul.
- Kaplanoğlu, L. (2008). **Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, Atatürk Üniversitesi SBE.
- Kılıçbay, M. A. (2003). **Kimlikler Okyanusu**, Doğu Batı, Yıl:6, Sayı:23 (155-9) Ankara.

- Kumar, K. (2013). **Sanayi Sonrası Toplumdan post-Modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**, 4. Basım, Dost Kitabevi Yayınları.
- Lynton, N. (2009). **Modern Sanatın Öyküsü**, C. Çapan ve S. Öziş (çev.), Remzi Kitabevi (orijinal basım tarihi 1980), İstanbul.
- Mansfield, N. (2006). **Öznellik- Freud'dan Harwey'e Kendilik Kuramları**, H. Çetinkaya ve R. Durmaz (çev.), Aralık Yayınları, İstanbul.
- Murry, C. (2009). **20. Yüzyılda Sanatı Okuyanlar**, S. Öncü (çev.), Birinci Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Nietzsche, F. (2006). **Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe**, G. Aydaç (çev.), Say Yayınları, İstanbul.
- Önder, A. T. (2012). **Türkiye'nin Etnik Yapısı Halkımızı Kökenleri ve Gerçekler**, 52. Basım, Kripto Yayınları.
- Öndin, N. (2009). **Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Basımevi, İstanbul
- Özbek, Y. (2005). **Postmodernizm ve Alımlama Estetiği**, 1. Baskı, Çizgi Kitabevi, Konya.
- Özetürk, S. (1994). **Beckett Öznesi Üzerine**, Edebiyat Eleştirisi Dergisi, Öznellik Sayısı, 56, 7:33, İstanbul.
- ÖZÜDOĞRU, Ş. (2010). **Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman**, Sanat ve Tasarım Dergisi.
- Öztürk, Armağan, (2010). **Postyapısalcılık**, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Paksoy, H. B. (2005). **Etnik ve Toplumsal Kimlikler Nasıl Oluşur?**, 1. Baskı, Kalkan Matbaacılık.
- Paras, E. (2016). **Foucault Öznenin Yitiminden Yeniden Doğuşuna**, Y. Çetin (çev.), 1. Baskı, Kolektif Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Piaget, J. (2007). **Yapısalcılık**, A.Ş.O. Yener (çev.), Doruk Yayıncılık, İstanbul.

- Randall, W. L. (2014). **Bizi “Biz” Yapan Hikâyeler Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme**, Ş. S. Kaya, (çev.), Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1995), İstanbul.
- Rilke, R. M. (2000). **Sanat Üstüne**, 1. Basım, Cem Yayınevi.
- Rosenau, P.M. (2004). **Postmodernizm ve Toplum Bilimleri**, T. Birkan (çev.), Ankara Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Sarup, M. (2010). **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm: Eleştirel Bir Giriş**, 1. Baskı, Kırk Gece Yayınları, İstanbul.
- Sayın, Z. (1996). **Sahicilik İlkesi ve Çokkültürcülük**, Cogita, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Saygın, T. (2010). **Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa**, A. Öztürk (drl.), Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Smith, J. D. (2006). **Budizm Gizli Öğretisi**, 1. Baskı, Sınır Ötesi Yayınları, İstanbul.
- Susam, A. (2015). **Bellek ve Belgesel Sinema**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Strauss, C. L. (2016). **Mit ve Anlam**, G. Y. Demir (çev.), 3. Baskı, İthaki Yayınları (orijinal baskı tarihi 2013), İstanbul.
- Şahiner, R. (2015). **Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar**, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Tekelioğlu, O. (1999). **Michel Foucault ve Sosyolojisi**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Thompson, J. (2014). **Modern Resim Nasıl Okunur?**, F. C. Çulcu (çev.), Birinci Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Tunalı, İ. (2002). **Sanat Ontolojisi**, 1. Baskı, İnkılap Yayınevi.
- Turani, A. (2004). **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Touraine, A. (2005). **Eşitliklerimiz ve Farklılıklarımızla Birlikte Yaşayabilecek Miyiz?**, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları.
- Uysal, M. A. (2009). **Sanatta Mekan Algısı**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi SBE Heykel Anasat Dalı.

West, D. (1998). **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**, A. Cevizli (çev.), Paradigma Yayınları, İstanbul.

Yamaner, G. (2007). **Potmodernizm ve Sanat: Mimarlık, Sinema, Edebiyat, Tiyatro, Tasarım**, 1. Basım, Algı Yayın, Ankara.

Yılmaz, M. (2006). **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, 1. Baskı, Ütopya Sanat Dizisi.

Yılmaz, M. (2009). **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, 2. Baskı, Ütopya Yayınları.

Zimmer, H. (2004). **Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler**, G. Ç. Güven (çev.), J. Campbell (drl.), Birinci Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Zeka, N. (1994). **Postmodernizm: Jameson, Lyotard, Habermas**, 2. Basım, Kıyı Yayınları, İstanbul.

Kitap İçi Kaynakça

Baudelaire, C. (1956). **Mirror of Art**, J. Mayne (çev.), Garden City, New York : Doubleday, America.

Champagne, R. A. (1990). **French Structuralism**, Boston: G. K. Hall&Co.

Foucault, M. (1966). **Les Mots Et Les Choses**, Paris: Gallimard.

Güçlü, A. B. , E. Uzun, S. Uzun, Ü. H. Yolsal. (2002). **Felsefe Sözlüğü**, Ankara.

Hortaçsu, N. (2007). **Ben, Biz, Siz, Hepimiz: Toplumsal Kimlik ve Gruplararası İlişkiler**, İmge Kitabevi, Ankara.

Lawler, S. (2008). **Identity: Sociological Perspectives**, Cambridge: Polity Press.

Öztürk, Y. (2007). **Tarih ve Kimlik**, Sakarya Üniversitesi, Akademik İncelemeler Dergisi, Cilt:2, Sayı:1:5, Sakarya.

Yelken, R. (1999). **Cemaatin Dönüşümü: Geç Modern Dönemde Cemaat Sosyolojisi**, Vadi Yayınları, Ankara.

Resimler Dizini Kaynakça

Resim 1. J. Louis David, Horace Kardeşlerin Yemini – <http://arsizsanat.com/antik-degerlerle-milliyetcilik-mesaji-vermek-j-l-david-horas-kardeslerin-yemini/> (12.04.2019).

Resim 2. Claude Monet, Gün Doğumu - <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/monet-claude/claude-monet-gun-dogumu-896/> (12.04.2019).

Resim 3. Henri Matisse, Yeşil Çizgi - <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=11&articleID=635&bhcp=1> (12.04.2019).

Resim 4. Piet Mondrian, Sarı ve Mavi Kare - <https://docplayer.biz.tr/11208738-Soyut-resimde-yapisal-butunluk-ve-bicim-verme.html> (12.04.2019).

Resim 5. Kasimir Malevich, Saiyah Kare - <https://www.tarihnotlari.com/kasimir-malevich/malevich-siyah-kare/> (14.04.2019).

Resim 6. Jackson Pollock, Büyülü Orman - <https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/enchanted-forest-1947> (14.04.2019).

Resim 7. Marcel Duchamp, Çeşme - <http://www.kargamecmua.org/dergi/sayi/30/2560> “Kavramsal Sanatın Doğuşu: Marcel Duchamp” Makele (14.04.2019).

Resim 8. Rene Magritte, İmgelerin İhaneti <http://birgunbiryerde.blogspot.com/2013/09/bu-bir-pipo-degildir-rene-magritte.html> (14.04.2014).

Resim 9. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye <http://www.artfulliving.com.tr/project/4271/wittgenstein-ve-artlanguage> (14.04.2019).

Resim 12. Markus Raetz, Siluetler <http://www.sikart.ch/ImgRenderer.aspx?id=11240822> (20.04.2019).

Resim 13. Yves Klein, Boşluk <https://tr.redsearch.org/images/8339712#images-13> (22.04.2019).

Resim 14. Piero Manzoni, Dünyanın Kaidesi http://www.insanbu.com/eski/a_habere776.html?nosu=1365 (24.04.2019).

Resim 15. Joseph Beuys, Amerika'yı Seviyorum Amerika'da Beni <https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677> (24.04.2019).

Resim 16. Mario Merz, Giap İglu <http://www.anothermag.com/art-photography/gallery/9706/mario-merz-sitin/11> (24.04.2019)

ÖZGEÇMİŞ

Ad soyad : Esra Çınar

Doğum tarihi : 22.05.1984

Doğum yeri : Isparta

Eğitim Bilgileri:

Lisans: Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-iş öğretmenliği

Yükseklisans: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim
Anasanat Dalı

İletişim Bilgileri:

Adres: Atatürk cad. Arı Apt. No:41 Kat:7 Daire:17 Denizli

Telefon: 05327638488