



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Heykel Anasanat Dalı

GÜNÜMÜZ SANATINDA OTOBİYOGRAFİK ANLATILAR

Esra KORUÇ

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2018

GÜNÜMÜZ SANATINDA OTOBİYOGRAFİK ANLATILAR

Esra KORUÇ

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

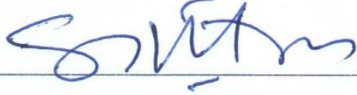
Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

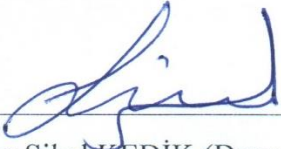
Esra Koruç tarafından hazırlanan “Günümüz Sanatında Otobiyografik Anlatılar” başlıklı bu çalışma, 01.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

İ m z a



Dr. Öğr. Üyesi Şinasi TEK (Başkan)

İ m z a



Prof. Ayşe Sibel KEDİK (Danışman)

İ m z a



Dr. Öğr. Üyesi Ece AKAY ŞUMNU

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Pelin YILDIZ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

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

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

01.06.2018

[İmza]



[Öğrencinin Adı Soyadı]

Esra Korus

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- **Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

- **Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

- **Tezimin/Raporumun süreyle erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

- **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

01.../...06.../...2018



(İmza)

Esra KORUÇ

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanım **Prof. Ayşe Sibel Kedik** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığımı beyan ederim.



(imza)

Esra KORUÇ



Bu raporun yazılmasında gösterdikleri sabır ve anlayış için öncelikle sayın tez danışmanım Prof. Ayşe Sibel Kedik'e, annem Aysun Kınay'a, dostlarım Muhteşem Akif Korkmaz, Nihat Kılıçoğlu ve Zeynep Özer'e,

Uygulama kısmında her anlamda desteğini gösteren Nihat Kılıçoğlu, Okan Ercan ve Zeynep Üçöz'e katkı ve destekleri için teşekkür ederim.

ÖZET

KORUÇ, Esra. “Günümüz Sanatında Otobiyografik Anlatılar”, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2018.

“Günümüz Sanatında Otobiyografik Anlatılar” başlıklı raporda amaç, bireysel kimliğin oluşumunda toplumsal, kültürel, tarihsel bağlamların göz önünde bulundurularak otobiyografi ile arasındaki ilişkinin günümüz sanatında etkisini saptamak ve otobiyografiyi sadece bir yaşamın dışavurumu olarak görmeyerek, kişisel süreç dahilinde bu anlatı türünü hem kuramsal hem uygulama düzeyinde sorgulamaktır. Bu amaç doğrultusunda raporun birinci bölümünde, edebi bir tür olarak özne nesne bütünlüğüne ve gerçekliğe dayanan otobiyografinin görsel sanatlardaki karşılığı olarak otoportre çalışmalarıyla bağ kurulmuş ve türün gelişim sürecinde sanat ve gerçek ilişkisinin yanı sıra bireycilik olgusuyla ilişkisi gibi türleşmesini sağlayan gelişmelere değinilmiştir. Bu doğrultuda dönemlerin değişen gerçeklik ve benlik algısıyla otobiyografinin/otoportrenin de değişime uğradığı örneklenen eserlerle saptanmıştır. İkinci bölümde ise, otobiyografinin modern ve postmodern dönemde dönüşümü toplumsal, kültürel bağlamlar ve cinsiyete dayalı oluşumlar göz önünde bulundurularak incelenmiştir. 1960’lı yıllardan itibaren sanatta biçim yerine içeriğin benimsenmesi yoluyla bağlamın ön plana çıkmasının ifade biçimlerini etkilediği ve çalışmaların çeşitli söylem pratikleri üzerinden okunmaya başlandığı saptanmıştır. Üçüncü bölümde ise otobiyografinin günümüz sanatındaki konumu postmodernizmle birlikte söz konusu olan çok kültürlülük olgusu ve otobiyografik bağımsızlık anlayışı doğrultusunda incelenerek gerek günümüz sanatından örneklerle gerekse kişisel uygulamalarla pekiştirilmiştir.

Sonuç olarak, Batıda oluşan bireycilik algısı ve Hristiyanlığın itiraf kültürünün ürünü olarak ‘ben’in tekliğini vermek zorunda olarak türleşen otobiyografik anlatıların bugün ‘biz’in çoğulluğuna işaret ederek, kişisel, toplumsal, kültürel ve siyasi tarihlerin kapılarını aralayan bir anlatıya evrilmiş olduğu saptanmıştır.

Anahtar Sözcükler

otobiyografi, otoportre, kimlik, deneyim.

ABSTRACT

KORUC, Esra. "Autobiographical Narratives in Contemporary Art", Master of Arts Study Report, Ankara, 2018.

The purpose of the report, titled "Autobiographical Narratives in Contemporary Art", is to determine the influence of the relationship between autobiography and contemporary art while considering social, cultural and historical contexts and by not considering autobiography just as an expression of life but also evaluating this narrative both at the theoretical level and the application level. For that reason, in the first chapter of the report, a connection was made with the self-portrait works in the visual arts in acknowledgement of the autobiography which is in fact based on subject-object integrity and reality. The developments that lead to the formation of artistic and genuine relation as well as the relation with the individualism as the relation in the developmental process have been mentioned. Accordingly, the change of autobiography/self-portrait by the eras' altered perceptions of reality and selfness were determined with the exemplified works. In the second chapter, the transformation of the autobiography in the modern and postmodern period was analyzed by considering social contexts, cultural contexts and sex-based formations. It can be seen that from the 1960s onwards, the appearance and adoption of the content, instead of the adoption of form in arts, influenced the expression forms of the context. Several studies being read through various discourse practices could be determined. In the third chapter, the position of the autobiography in contemporary art was examined according to multiculturalism and the perception of autobiographical relevance in connection with postmodernism. Later, the subject was reinforced with examples of today's art and personal applications.

As a result, it has been determined that the autobiographical narratives, which occurred with the need of expressing the singularity of 'me', as a product of the individualism in the West and the confession culture of Christianity, later evolved into a narrative that opened many doors of personal, social, cultural and political histories by pointing to the plurality of 'us' today.

Keywords

autobiography, self-portrait, identity, experience.



İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ETİK BEYAN	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	ix
GÖRSELLER DİZİNİ	x
1.BÖLÜM: OTOBİYOGRAFİ	1
1.1. Tarihsel Süreçte Otobiyografinin Oluşumu	1
1.2. Otobiyografi (Kavramsal Çerçeve).....	9
1.3. Otobiyografinin Plastik Sanatlara Yansıması	12
2. BÖLÜM: MODERNİZM VE SONRASINDA BİR İFADE ARACI OLARAK OTOBİYOGRAFİ	22
2.1. Modernizmde Otobiyografi	22
2.2. 1960 Sonrası Sanatta Otobiyografik Yaklaşımlar.....	28
2.2.1. Beden İçerikli Yaklaşımlar	31
2.2.2. Kişisel Tarih İçerikli Yaklaşımlar	36
3. BÖLÜM: GÜNÜMÜZ SANATINDA OTOBİYOGRAFİK ANLATILAR	50
3.1. Günümüz Sanatında Otobiyografi	52
3.2. Uygulamalar	63
SONUÇ	76
KAYNAKÇA	78
TURNITIN RAPORU	84

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Rembrandt van Rijn, 1658, Kendi Portresi/ Self Portrait	14
Görsel 2. Rembrandt van Rijn, 1669, Kendi Portresi/ Self Portrait	14
Görsel 3. Vincent Van Gogh, 1889, Kendi Portresi / Self Portrait	17
Görsel 4. Vincent Van Gogh,1889, Sargılı Kulaklı Otoportre / Self Portrait with Bandaged Ear	17
Görsel 5. Edvard Munch, 1895, Otoportre / Self-Portrait	18
Görsel 6. Edvard Munch, 1895, Çılgılık / The Scream	18
Görsel 7. Frida Kahlo, 1944, Kırık Sütun / The Broken Column	25
Görsel 8. Frida Kahlo, 1946, Umut Ağacı, Dik Dur / Tree of Hope, Remain Strong	25
Görsel 9. Cindy Sherman 1979, İsimsiz Film Kareleri / Untitled Film Still #35.....	32
Görsel 10. Cindy Sherman, 1980, İsimsiz Film Kareleri / Untitled Film Still #81.	32
Görsel 11. Eleanor Antin, 1973, Geleneksel Bir Heykel Yontmak / Carving: A Traditional Sculpture	34
Görsel 12. Louise Bourgeois, 1947, Kadın Ev/ Femme Maison.....	38
Görsel 13. Louise Bourgeois, 1994, Kadın Ev/ Femme Maison.....	38
Görsel 14. Louise Bourgeois, 1974, Babanın Yok Edilişi/ Destruction of the Father	40
Görsel 15. Louise Bourgeois, 1990-93, Hücre / Cell (Choisy).	41
Görsel 16. Louise Bourgeois, 1994, Kırmızı Oda (Ebeveyn)/ Red Room (Parents).	41
Görsel 17. Louise Bourgeois, 1994, Kırmızı Oda (Çocuk) / Red Room (Child).....	41
Görsel 18. Louise Bourgeois, 2003, Hücre / Cell XXVI	43
Görsel 19. Tracey Emin, 1995, Uyuduğum Herkes 1963-1995 / I Have Ever Slept With 1963-1995	45
Görsel 20. Tracey Emin, 1998, Yatağım/ My Bed.....	47
Görsel 21. Wangechi Mutu, 2010, Ben, Kendim ve Utangaç / Me, Myself and Shy.	53
Görsel 22. Maria Magdalena Campos-Pons 2010, Şeker/İyi Kötü / Sugar/Bittersweet	55
Görsel 23. Allan de Souza, 2004, Kayıp Fotoğraflar Serisi / The Lost Pictures Series, Liman / Arbor	57

Görsel 24. Yto Barrada. 2011, Elden Ele Kalanlar / Hand-Me-Downs	58
Görsel 25. Ebtisam Abdulaziz, 2005, Otobiyografi / Autobiography	59
Görsel 26. Ebtisam Abdulaziz, 2007, Otobiyografi/ Autobiography	60
Görsel 27. Ebtisam Abdulaziz, 2015, Utanmaz / Unashamed	61
Görsel 28. Abraham Cruzvillegas, 2008, Kör Otoportre Serisi / AC: Blind Self Portrait: Glasgow-Cove Park	62
Görsel 29. Abraham Cruzvillegas, 2011, Kör Otoportre Serisi / Blind Self Portrait as a Post-Thatcherite Deaf Lemon Head. For 'K.M	63
Görsel 30. Esra Koruç , 2014, Sıkışma /Otoportre.....	64
Görsel 31. Esra Koruç, 2015, Bellek	65
Görsel 32. Esra Koruç, 2016, Belleğin İzdüşümü	66
Görsel 33. Esra Koruç, 2016, Uzamsal Bellek	68
Görsel 34. Esra Koruç, 2016, Günün Distopyası	69
Görsel 35. Esra Koruç, 2018, İsimsiz	70
Görsel 36. Esra Koruç, 2018, İsimsiz.....	70
Görsel 37. Esra Koruç, 2018, Hafıza Deposu (I)	71
Görsel 38. Esra Koruç, 2018, Hafıza Deposu (II)	72
Görsel 39. Esra Koruç, 2018, Artakalanlar	72
Görsel 40. Esra Koruç, 2018, Dört Kapı Bir Oda	74

1. BÖLÜM: OTOBİYOGRAFI

1.1. Tarihsel Süreçte Otopiyografinin Oluşumu

Tarihsel süreçte “sanatın ne olduğu?” ya da “ne olması gerektiği?” sorusuna yönelik her türlü sorgulama, aynı zamanda “sanatın konusunun ne olduğu?” ya da “ne olması gerektiği?” tartışmasını da beraberinde getirmiş ve verilen her yanıt, sanatın amacını ve işlevini yeniden belirlerken, sanatçıdan beklenenin de ne olduğunu ortaya koymuştur.

“Sanat nedir?” sorusuna getirilen ilk yanıt “yansıtma kuramı”yla Antik çağda verilmeye çalışılmış ve sanatın bir yansıtma, taklit ya da benzetme olduğu ileri sürülmüştür. Bu kuramın başlıca temsilcisi olarak değerlendirilen Platon’a göre sanat, duyular dünyasındaki nesnelerin yansımasıdır ve görevi, olanı olduğu gibi yansıtmak olmalıdır. Bu noktada sanatçının görevi de tıpkı bir ayna tutar gibi, olanı olduğu gibi yansıtmak olmalıdır. Ancak, Platon’a göre asıl gerçeklik duyular aracılığıyla değil zihin- ‘idea’lar aracılığıyla kavranabilir. Dolayısıyla sanat da gerçekliği değil, görünen yüzeysel gerçekliği yansıttığı için gerçekliğin ancak bir taklidi / kopyası olacaktır (Moran, 2002, s. 17-22).

Sanatın yansıtma olduğu fikri Aristoteles için de geçerlidir. Ancak, Aristoteles sanatı sadece bir taklitten ibaret görmemiş ve yaratıcı etkinliğe de değinmiştir. Aristoteles için sanatçının etkinliği, “hem taklit hem yaratmadır” ve taklit / mimesis; “yaratılan şeye uyan, onunla özdeşleşen, yaşamın akışı içinde onunla tek bir şey olan yaratma eyleminin kendisidir” (Bozkurt, 1995, s. 110). Dolayısıyla sanatçının yansıttığı ya da sanatta yansıtılan, kaba bir gerçeklikten ziyade, işlenmiş ya da olması mümkün olan bir gerçeklik olmalıdır. Bu yüzden Aristoteles’e göre sanatçı; olayları ya da olabilirlikleri, gerçeğe uygunlukları bakımından ele alıp işleyen kişidir. Bu noktada olanı olduğu gibi yansıtmak tarihçinin görevi olmalı; sanatın ve sanatçının görevi, olabilir olanı yansıtmak olmalıdır. Aynı zamanda Aristoteles için sanatın bir de işlevi vardır; sanat ya insanları eğitmeli, onlara yol göstermeli ya da haz vermelidir (Moran, 2002, s. 28-31; Cömert, 2013, s. 69-70).

Temelde bu iki görüşle şekillenen yansıtma kuramı her ne kadar Antik döneme aitmiş gibi görünse de bilinmektedir ki, varlığını neredeyse modernizme kadar çeşitli biçimlerde sürdürmüştür. Bu noktada önemli olan sanatçının neyi nasıl yansıttığı ya da yansıtması gerektiğidir. İlk çağlarda sanat daha mitsel, dinsel ya da törensel bir etkinliğin göstergesi / temsili olarak kabul görürken, Ortaçağda daha çok dinin egemenliğindedir ve “sanatçının yorumundaki nitelikten çok, dinsel dogma bilgisine ve ikonografisine gösterilen saygıya” önem verilmektedir (Bozkurt, 1995, s. 28). Rönesans bu anlamda, düşüncelerin ve eğilimlerin değiştiği, sanatın da yeniden sorgulandığı bir dönemdir.

Rönesans, insan dehasının ve bireysel çabanın ön plana çıktığı, birçok açıdan yeni buluşların önem kazandığı bir dönem olmuş ve bu dönemde basım tekniklerinin bulunması¹, antikitenin klasik metinlerinin yeniden ele alınmasına imkân tanınmasının yanı sıra, bilginin çoğaltım yoluyla yayılmasını da sağlamıştır. Buysa bilim ve düşüncenin yayılmaymasını sağlayarak din ile kiliseye olan inancın zedelenmesine yol açmıştır. Aynı zamanda sanatçılar antikitenin klasik üslubunu araştırarak bu üslubu en iyi şekilde yorumlamaya çabalarırken, bilime de yönelerek insanı ve doğayı araştırmaya başlamışlardır.

Bu dönemde insanlar sanat yapmakla yetinmediler, sanatın ne olup ne olmadığını da düşündüler. Böylece köklü bir insan araştırması sanat düzeyinde köklü bir estetik araştırmasıyla bütünlenmiş oldu ve böylece ta M.Ö. IV. yüzyıldan beri adı anılmayan güzel araştırması yeniden sanatçıların gündemine gelmiş oldu (Timuçin, 2012, s. 74).

Nitekim Rönesans'ta başlayan böyle bir araştırma, Platon ve Aristoteles'in mirası olan, sanatın doğanın taklidi olduğu görüşünün yeniden canlanmasını sağladığı gibi, sanattan ve sanatçıdan beklenenin de ne olduğunu yeniden belirlemiştir. Bu noktada ressam Giorgio Vasari'nin Raffaello'nun resimleri hakkındaki düşünceleri, sanatçıdan beklenenin ne olduğunu vurgulamak ister gibidir:

Ama hepsinin arasında en zarifi Urbino'lu Raffaello'ydu. Hem eski hem de çağdaş ustaların ortaya koyduklarını inceledi, onların bütün yapıtlarından en güzel nitelikleri seçti ve böylece resim sanatını, antik dünyada Apelles ve Zeuxis'in resmettiği figürlerin hatasız mükemmelliğe denk

¹ Elizabeth L. Eisenstein'e göre zanaatkarlıktan sanatçılığa geçişi hızlandıran etmenlerden biri basım tekniklerinin geliştirilmesi ve makinalaşmasıdır; Wolff bunu şu şekilde yorumlar: “Basım makinasının kullanılması ve gelişmesi, dergiler ve bilimsel incelemeler aracılığı ile edebiyat öğreniminin gelişmesini sağlamış; böylece bireysel sanatçıların loncalar ve atölye üretimlerinin ortaklaşmacı yapılarının dışında kalmaları ve kendilerini ifade edebilme süreci destek kazanmıştır” (2000, s. 39-40).

olacak kadar pekiştirdi. Hatta yapıtlarını onlarınkiyle kıyaslamak mümkün olsaydı, onları geride bıraktığı bile söylenebilirdi. Yazılı bir hikâyenin anlatım akışına sahip sahnelerine bakarak herkesin fark edebileceği üzere Raffaello'nun renkleri doğada bulunandan daha güzeldi, yaratıcılığı orijinaldi, zorlama değildi. Bu sahneler gözlerimizin önüne mekanları ve binaları hem bizim gelenek göreneklerimizi hem de yabancı halklarımızın Raffaello'nun göstermek istediği haliyle getirir. Resimdeki başların zarif niteliklerine ek olarak, ister genç ister yaşlı, ister kadın ister erkek, onun figürleri, temsil ettikleri kimselerin karakterini mükemmel biçimde ifade etmiştir, mütevazısı da küstahları da oldukları gibi gösterilmiştir (Vasari, 2013, s. 215-216).

Vasari'nin anlatısında da görüldüğü gibi, Rönesans sanatçıları doğayı taklit etmek ya da yansıtmakta büyük başarılar göstermiş ve sanatçıların büyük başarıları sonucunda artık sanatçıdan beklenen olanı ya da olabilir olanı yansıtmaması değil, ideal olanı yansıtmaması olmuştur. Aristoteles'in düşüncelerini zemin alan bu görüş Rönesanstan sonra da etkili olmuş ve 19. yüzyıla kadar kısmen değişikliklere uğrasa da etkisini sürdürmüştür. Bu görüşe göre sanat, haz vermesi ve eğitmesinin yanı sıra, idealleştirilmiş tabiatı ya da ahlaki bakımdan idealleştirilmiş insanı yansıtmak durumundadır (Moran, 2002, s. 34-36).

Ayrıca Raffaello örneğinden de anlaşılacağı gibi, bu dönemde sanatçılar, insanı fiziksel yapısıyla olduğu kadar düşünen ve duyan yanıyla da yansıtmaya yoluna gitmişlerdir. Çünkü Rönesans'ta hâkim olan düşünce, Tanrının insanı üstün yeteneklerle donatmış olduğu ve insanın evrende en değerli varlık olduğu düşüncesidir (Timuçin, 2012, s. 74-78). Bu düşünceler sanat alanına 'insan'ı dahil ettiği gibi, sanatçıların da tanrı vergisi üstün yetenek sahibi dehalar olarak görülmesini sağlamıştır. Vasari'nin kaleme aldığı *Büyük Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Hayat Hikayeleri* (1550) adlı yapıt, bu deha sanatçıların biyografilerinden² oluşur ve Vasari'nin Michelangelo'nun dehasına övgüsü bu görüşe güzel bir örnektir:

Ama yapıtları, ölü ya da diri bütün öbür sanatçıların yapıtlarını aşan ve gölgede bırakan kişi esin dolu Michelangelo Buonarroti'dir, sadece bir sanat dalında değil üçünde birden üstündür o. Yapıtlarının doğadan üstün olduğu söylenebilecek kimseleri geride bırakmakla kalmaz, üstünlüğü tartışılmaz olan antik çağ sanatçılarına da taş çıkartır. Michelangelo esin dolu dehasının müthiş uygulama, desen, sanatçılık, muhakeme ve zerafetiyle birlikte kolaylıkla geride bırakmadığı hiçbir şey üretmemiş olan (...) son dönem sanatçılarına, eski dünyanın sanatçılarına, doğanın kendisine

² Sanatçı biyografileri, aslında ilk kez M.Ö.VI. yüzyılda arkaik ve klasik edebiyatta sanatçılara yönelik göndermelerde görülmektedir ve tarih yazımına kaynaklık etmenin yanı sıra edebiyatta biyografi türünün de öncüllerini oluştururlar. Ancak Rönesans'tan önce yazılmış hikayelerde sanatçıların ve sanatçıların isminin önem kazanması sanatsal başarılarının büyüklüğüne değil, önem verilen sanat eserlerine bağlıydı. Rönesans'ta ise sanatçıların isimleri sanatsal başarılarının üstünlüğüyle ünlenmiştir ve bu dönemde yazılan biyografilerde genellikle sanatçının olağanüstü yeteneklerle donatılmış olduğu fikri vardır. Bu dönemden itibaren sanatçıların sosyal konumlarındaki tüm değişimler yazılan biyografiler aracılığıyla edebi alanda gözlenebilir olmuştur (Kris ve Kurz, 2013, s. 11-16).

galip geldi. [...] Michelangelo heykel sanatını öyle geliştirdi ki, itiraz edileceğinden korkmadan, onun heykellerini her bakımdan antik dünyanın heykellerinden üstün olduğunu söyleyebiliriz. Eğer yapıtları yan yana konsaydı, Michelangelo'nunkilerin daha sağlam ilkelere göre biçimlendirilmiş, daha çok zerafet ve kusursuzlukla icra edilmiş olduğu görülürdü (2013, s. 217).

Ancak burada sanatçıların deha olarak görülmesi modernizmdeki deha sanatçı kavramından farklıdır ve yukarıda da görüldüğü gibi tanrı vergisi yeteneği vurgulamaktadır. Ayrıca Michelangelo'nun yapıtlarının doğadan üstün olduğunu ve sağlam ilkelere göre biçimlendirildiğinin ifade edilişi ideal olanı yansıtmadaki başarısının altını çizer niteliktedir. Yanı sıra Vasari'nin önemi, daha çok sanatı ve dönemi açıklamada, sanatçının yaşamına yönelen ilk tavrı oluşturmasındadır. Çünkü Vasari'nin bu yapıtıyla birlikte “sanat yapıtlarının incelenmesinden çok, sanatçıların yaşam öykülerine dayanan tarihsel eleştirinin bir ilk biçimi” ortaya çıkmıştır (Bozkurt, 1995, s. 28).

Öte yandan bu dönemde sanatçılar, insanı düşünen ve duyan yanıyla da yansıtmaya başlamışlar ve böylece 14.yüzyılda gelişen portre sanatıyla birlikte sanatçıların kendi imgeleri de önem kazanmaya başlamıştır. “Betimlenmesi meşru nesnelere dönüşen bireylerin yanında, artık bir birey-özne olarak ressamın kendisi yükselir” ve 14.yüzyıldan itibaren, kitap bezemeleri yapan saray ya da kent ressamı, öncelikle yakın bir sayfaya isimlerini iliştiirmeye başlarlar, 15. yüzyıl başından itibaren de kimi sanatçılar kitapların sayfa kenarlarına kendilerini resmederler. Aynı zaman diliminde “perspektife uygun, bir başka deyişle ressamın –ve buna bağlı olarak izleyicinin- uzamın belli bir noktasında, yalnızca kısmi, hatta dünyayı biçimsizleştiren bir görüş açısında durduğunu esinleyen betimleme sanatında” ustalaşmaya başlarlar (Todorov, 2014, s. 20).

Resimde gösterimi düşünce tarihi çerçevesine yerleştirdiğimizde, büyük kopuşun –bireyin keşfi- XV. yüzyılın birinci yarısında, Avrupa'nın kuzeyinde, Flandra, Burgonya ve Fransa'da gerçekleştiğini görürüz. Bu kopuş, Rönesans diye adlandırdığımız döneme de anlam kazandırır: Rönesans, Antik sanatın yeniden keşfi değildir yalnızca, İtalya'da yaşanan gelişmelerle de sınırlanabilir bu noktadan sonra, tarih çizgisel ve bağdaşık bir biçimde ilerlemeyecek olsa da, bireyin yükselişi önlenemez artık. Tanrısal olanın gitgide insanlaştığına tanıklık ederiz (Dürer'in 1500 tarihli İsa olarak otoportresi bunun en canlı tanıklarından biridir), XVII. yüzyıldan itibaren bunu insanın belli bir biçimde tanrılaşdırılması izleyecektir (Todorov, 2014, s. 22).

Dolayısıyla Rönesans bireyin ve sanatçının giderek önem kazanmaya başladığı bir dönem olarak, sanat alanına sanatçının yaşamını, bakış açısını ve kendi görüntüsünü dahil etmiş, böylece Larry Shiner'in de gösterdiği gibi ‘bir tür olarak sanatçı

biyografisi, otoportrenin gelişimi ve saray sanatçılarının konumu modern sanatçı statü ve imgesine doğru atılan önemli adımlar' olmuştur (2013, s. 75).

Nitekim Rönesans'ta sarsılmaya başlayan inanç sistemleri ile giderek değişen düşünce biçimlerinin etkisi ve 17. yüzyılda feodal düzenin yıkılmasıyla görülen Reform hareketi sonucunda, 18. yüzyıl, gelenekçi ve dinci anlayışların yerine aklın merkeze alındığı bir yüzyıl olmuştur. Aydınlanma dönemini başlatan 18. yüzyıl düşünürleri, gerçekte Rönesansla başlayan insana ve bu dünyaya dönüş devinimleriyle gelen insancı düşünceyi yeniden ele alırken, tüm bakış açılarının kalıtından yararlanmış ve böylece "Aydınlanma insanın evrensel bir boyutta toplumsal haklarıyla ve ödevleriyle yeniden ve ayrıntılı bir biçimde sorun edildiği bir düşünce devinimi" olmuştur (Timuçin, 2012, s. 271). Buysa devlet ile toplumun, bilme ile inanmanın birbirinden ayrışmasını ve merkezdeki tanrının yerine aklın geçmesini sağladığı gibi, her şeyi aklın denetiminden geçirmeyi esas alan bir sanat görüşünü de beraberinde getirmiştir. Bu görüşün temelinde yatan insan tabiatının ortak olduğu ve bu değişmez insan tabiatının özünün yansıtılmasıyla hakikate ulaşılacağı fikri doğrultusunda sanattan beklenen ideal bir gerçekliği yansıtması olmuştur (Moran, 2002, s. 31-32).

Genel bir bakışın da gösterdiği gibi, 19. yüzyıla kadar sanatın belli bir toplumsal işlevi vardır. Bu işlevin belirlediği haliyle sanat; olanı, olması gerekeni, ideal olanı ya da gerçekliği yansıtmak durumundadır. Sanatçıdan beklenen ise tam da bu noktada, olanı, olması gerekeni ya da ideal olanı becerisiyle eserine yansıtmasıdır. Fakat 19. yüzyılda yükselen Romantizm, bu anlayışın sarsılmaya başlamasını sağlayan bir devrim niteliğindedir.

Romantizm, Aydınlanma düşüncesinin merkeze aldığı aklın karşısına duyguyu koyup, imgelemin gücünü ve düşü yücelten bir anlayış olarak 18. yüzyılda oluşmaya başlamış ve gerek çeşitli ülkelerde, gerekse sanat alanında değişik tarzlarda ortaya çıkarak 19. yüzyıl sonuna kadar devam etmiştir. Örneğin, İngiltere'de estetik bir harekete karşılık gelen Romantizm, Fransa'da Rousseau'dan aldığı ilhamla toplumsal uzlaşımına bir protesto niteliğindedir ve Almanya'da estetik bir hareket olarak ortaya çıksa da kısa sürede dünya görüşü haline gelmiştir (Megill, 2008, s. 32). Dolayısıyla Romantizm, daha çok romantik devrim ya da romantik ruh olarak nitelendirilmekle birlikte, "dış

hatları net bir biçimde belirlenebilen sistematik bir birlikten çok, şiirsel bir atmosfer birliği” sunmasıyla ön plana çıkmaktadır (Auerbach’tan Aktaran Megill, 2008, s. 34).

Nitekim;

Romantik tını tanımlamak aşırı ölçüde güçtür. Ne de onu tanımlayabilmemiz beklenmelidir. Ama, hiç kuşkusuz belirgin özelliklerinden söz edilebilir. Örneğin, Aydınlanma’nın eleştirel, çözümsel ve bilimsel anlama yetisi üzerinde yoğunlaşmasına karşın; romantikler yaratıcı imgelemin gücünü ve duygu ve sezginin rolünü yüceltiler. Sanatsal deha filozofun yerini aldı. Ama yaratıcı imgelem ve sanatsal deha üzerine getirilmiş olan vurgu insan kişiliğinin özgür ve tam gelişimi üzerine, insanın yaratıcı güçleri üzerine ve olanaklı insan deneyimini varsıllığından yararlanma üzerine genel bir vurgunun bir parçasını oluşturdu. Başka bir deyişle, vurgu tüm insanlara ortak olandan çok her bir insan tekinin özgünlüğü üzerine getirildi (Copleston’dan Aktaran Dellaloğlu, 2010, s. 16).

Böyle bir dönüşümün elbette dönemin düşünsel gelişmeleri, siyasi ve ruhsal yapısıyla yakın bir ilişkisi vardır. Romantizmle birlikte aydınlanmacı ideallerin ve bu ideallerin dayandığı kuramların eleştirisi öncelikle siyasi, ekonomik ve düşünsel boyutuyla söz konusu olmuş, ancak benzer bir eleştirel tutumun sanat alanına yansması fazla gecikmemiştir.

XIX. yüzyılın ilk yarısında iki devrimin gerçekleşmesine tanık olundu: Fransız devrimi ve sanayi devrimi. Bu iki devrim, her toplumsal hareketi, her ayaklanmayı, daha önceki yüzyılların tanımadığı özgünlükte bir olay haline getirdiler. Otoriteye karşı özgürlük, geleneğe karşı özgürlük ve bireycilik, siyasete olduğu kadar sanat ve edebiyata da uygun düşen kavramlardır. Bu kavramlar, 1848’e kadar bütün ülkelerde son derece sert tartışmalara neden oldular. Örneğin, kişilerin ve eylemlerin özgürlüğüyle ilgilidir: Fransa örnek alınarak, aşağı yukarı her yerde kölelik kaldırıldı, romantikler kişisel olarak zencilerin köleliğine karşı mücadele ettiler, güçlüklerle karşılaşsa da hemen hemen bütün devletlerde Napolyon yasası uygulanmaya başlandı, Manchester liberalizmi ekonomik dogma haline geldi. Siyasal yaşam, devletin güçleri ile yurttaşların hakları arasındaki çatışma durumuna gelmişti. Ülkelerin yönetim biçimine gelince: Birçok ulus sırayla anayasalarına kavuştu, bağımsızlıklarını değilse bile milliyetlerinin tanınması hakkını elde etti. Ulus kavramı tartışmaların merkezindedir, romantik ve devrimci bir kavramdır artık (Claudon, 1988, s. 16).

Otoriteye karşı özgürlük, geleneğe karşı özgürlük ve bireycilik kavramlarının gündeme gelmesi, sanatçı bireyin özgürleşmesinin olduğu gibi sanatın özerkleşmesinin de yolunu açmıştır. Zira Romantiklere göre de sanat, özgür bireylerin imgelemlerinin, mizacının, duygularının temsili olmalı; kilise ve sarayın himayesindeki akademilerin dayattığı klasik estetik de, akademinin otoritesi de son bulmalıdır. Dolayısıyla modern devlet, millet gibi oluşumlar sanatı bağlamamalıdır, sanatta bir otoriteye gerek yoktur (Artun, 2013, s. 24). Ancak böyle bir dönüşümün kökeninde büyük ölçüde Kant’ın estetik düşünceleri etkili olmuştur³.

³ İlk olarak, haz ve coşkuya ilişkin kuramları ile Bürger, Herder veya Schlegel gibi 18. yüzyıl Alman düşünürleri “usu bilginin temel aracı saymayı reddederek, sezgi ve duyarlılığı usa yeğleyerek,

Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde akademik geleneğin ideal güzel anlayışına karşı çıkararak sanat ile bilgiyi ve sanat ile tekniği birbirinden ayırmış, sanatı yararlı bir etkinlik olarak görme eğiliminden kurtararak özerk bir disiplin olarak değerlendirmiştir (Bozkurt, 1995, s. 121). Bu yapıtında Kant, sanatı öncelikle insana ait bir beceri olarak ele almış ve “kuramsal bir yetiden çıkan pratik bir beceri’ olan bilimden” ayırdığı gibi; sanatı “cansız ve mekanik icatlar ortaya koymak yerine, bir ‘ruhu’ olan ‘özgür’ bir etkinlik” olarak değerlendirerek zanaattan da ayırmıştır. Ona göre sanatsal etkinlik, önceden bilinen kurallara göre gerçekleştirilen bir yapma etkinliği değil, yaratıcı dehanın etkinliğidir. Çünkü sanatçı, sanat yapıtları yaratmasını sağlayan bir yetiye, yani doğa vergisi yeteneğe sahip dehadır ve “sanatçı bildiği ya da önceden formüle edebileceği kurallara göre davranmaz, başkalarının kendisi için hazırladığı yolları da izlemez”; “o doğanın sanata kuralını verdiği yeteneği ya da dehasını izler” (Schaper, 2005, s. 174-176).

Bu noktada, sanatçının yaratıcılığı ve dehası her ne kadar Rönesansla birlikte söz konusu olsa da, yine de bu dönemde sanatçı belli bir beceri ve yetenekle gördüklerini eserine yansıtan bir kişi olmuş, olanı, olması gerekeni ya da ideal olanı ne kadar iyi yansıtıp yansıtamadığıyla doğru orantılı değerlendirilmiştir. Dolayısıyla “sanat nedir?” sorusuna aranan yanıtlar, “sanat alanı”⁴ (sanatçı, sanat eseri ve alıcı) dışındaki ölçütlerle değerlendirilmiş, sanatçı ve sanatçının yaratıcılığı bu değerlendirme ölçütleri arasında yerini alamamıştır. Oysa Kant, sanatı özerk bir disiplin olarak değerlendirerek, sanatçının yaratıcılığı için dehasına yöneldiği gibi, sanat eserinde açılan estetik fikre de değinerek cevaplarını sanat alanında aramıştır. Kant’a göre estetik fikir, “birçok düşüncenin vesilesi olan ama adlandırmak için uygun bir kavram

Romantizme bir tür öncülük” yapmışlardır (Claudon, 1988, s. 12). Ancak Romantizm felsefi temelini daha çok Kant’ın eleştirilerinde bulmuştur. Kant *Saf Aklın Eleştirisi*'nde (1781), teorik ya da bilimsel akıl alanını araştırır ve ampirik doğa dünyasına ilişkin kavrayışı analiz eder. *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde (1788) ise pratik ya da ahlaki akıl alanını araştırır, bağımsız bir alan kurmaya çalışır. Bu iki eleştiri arasındaki ilişki romantik düşünürlerin ilgilendikleri konulardandır. Ancak romantik düşünür ve sanatçılar için yol açan *Yargı Gücünün Eleştirisi* (1790) olmuştur (Megill, 2008, s. 38-41).

⁴ Sanat olgusu; sanatçı, alıcı ve sanat eseri olmak üzere bu üç ögenin oluşturduğu bir alandır ve sanatta önce yaratıcılık, sonra beceri yani yaratıcılığı nesnel hale getirme söz konusudur. Bu nedenle sanat olgusunda ilk yeri alan sanatçı olacaktır, çünkü eser yaratıcısıyla beraber dile gelir (Erinç, 1998, s. 24-26).

bulunamayan ve sonuç olarak da dil tarafından tamamen kuşatılıp anlaşılır hale getirilemeyen hayalgücünün temsilidir” (Aktaran Megill, 2008, s. 42).

Kuşkusuz Romantizm bu özellikleriyle o güne değin kabul gören anlayışları sarsmaya başlamıştır. Ancak Romantizmin asıl önemi belki de o güne değin “sanat nedir?” sorusuna aranan yanıtların ilk kez sanatçıda aranmaya başlanmasıdır. Her ne kadar sanatçı Rönesansla birlikte önem kazanmaya başlasa da M. Sıtkı Erinç’in de altını çizdiği gibi; sanatçı ve sanatçının tüm tutum ve davranışlarının bütün ayrıntılarıyla ele alındığı ve sanat olgusunun merkeze alındığı ilk önemli akım Romantizmdir (1998, s. 93-94). Sanatçının yaşam öyküsü, kendi görüntüsü ve bakış açısının sanata dahil edildiği Rönesanstan sonra Romantizmle birlikte sanat, artık sadece hayatı yansıtan bir ayna olmadığı gibi, sanatçı da gördüklerini eserinde beceriyle yansıtan bir kişi değil, düşlerini, hayallerini, korkularını, hafızasını vb. yapıtında ifade eden kişidir.

Öte yandan, Romantizmi “yeni bireyciliğin on dokuzuncu yüzyıl bilincine nüfuz etmesini sağlayan belki de en geniş kanal” olarak değerlendiren Georg Simmel, bu yeni bireyciliğin, 18. yüzyılın eşitliği özgürlüğe, özgürlüğü de eşitliğe dayandıran sentezini çözümlendiğini ve insanın en derin varlığını ifade eden, ama henüz gerçekleştirilmemiş olan eşitlik fikrinin yerine eşitsizliği geçirdiğini belirtir (2009, s. 215-217).

Ben, eşitlik ve evrensellik hissiyle yeterince güç kazanır kazanmaz, yine eşitsizlik peşine düşmüştür, ama bu kez sadece içeriden belirlenen bir eşitsizliktir bu. Birey lonca, kalıtımsal statü ve kilisenin paslanmış zincirlerinden ilkesel olarak kurtulduktan sonra, bağımsızlık arayışı devam etmiş, bu şekilde bağımsızlaşmış olan bireylerin kendilerini *birbirlerinden* de ayırt etmek istediği noktaya varmıştı. Artık önemli olan özgür bir birey olmak değil, özel ve ikame edilmez bir birey olmaktı. Bu gelişmeyle birlikte, modern ayrışma/farklılaşma gayreti gittikçe artarak daha yeni kazandığı biçimden vazgeçme noktasına vardı. Ancak bu gelişmenin altındaki saik aynıdır: Modern çağ boyunca, bireyin aradığı benliğidir, sabit ve açık seçik bir gönderme noktasıdır. Teorik ve pratik perspektiflerin daha önce eşi görülmemiş ölçüde genişlemesi, hayatın karmaşıklaşması ve bununla bağlantılı olarak aradığı şeyi kendi dışında bir yerde bulamayacak olması karşısında, böyle sabit bir noktaya duyduğu ihtiyaç gittikçe daha bir aciliyet kazanır (Simmel, 2009, s. 215-216).

Simmel’in altını çizdiği modern bireyin aradığı benliğinin sanattaki yansıması otobiyografik anlatımda kendini gösterebilmektedir. Çünkü otobiyografi, Romantizmle birlikte sanat alanında “iç dünyanın keşfi ve etkinlik alanı olarak edebi düzleme taşınması”yla oluşan bu bireysellik olgusu ile yeni bir metin türü olarak ortaya çıkar; bu yeni metin türü “yeni bir özne anlayışı (modern özne) ile temellenen farklı ve yeni bir benlik sunumunu” içermektedir (Yazıcı, 2006, s. 190-195).

1.2. Otobiyografi (Kavramsal Çerçeve)

Türkçeye “öz yaşam öyküsü” olarak geçen otobiyografinin sözlük karşılığı “bir kişinin kendi yaşam öyküsü üzerine yazdığı yazı veya eser, hayat hikayesi” olarak tanımlanmaktadır (<https://goo.gl/z2RGHy>). Otobiyografi ile daha çok edebiyat alanında karşılaşılsa da tanımından da anlaşılacağı üzere otobiyografi bir yazım türü olmasının yanı sıra, plastik sanatlar alanında da yoğunlukla kullanılan bir anlatım biçimi ve tercihidir.

Tarihsel süreçte biyografi ile iç içe geçmiş dini yorum ve vizyonlar içeren metinler şeklinde karşılaşılan otobiyografik öykülerin kökeni mezar taşları ve destanlara uzansa da, birçok araştırmacı tarafından Aziz Augustine’in (İ.S. 397) *İtiraflar*’ı otobiyografik anlatı türünün ilk yazılı örneği kabul edilmektedir. Augustine, gençlik günahlarını işledikten sonra kendini dine verişinin öyküsünü yazmış ve “ilk kez iç dünyasını, hatalarını, korkularını okura açmakla otobiyografi türünün ilk örneğini vermiştir” (Aksoy, 2014, s. 14-15). Tarihsel süreçte otobiyografi yazarlarına örnek teşkil etmiş bu metni Georg Misch, insanın kendine bakışının bir bütünlük içinde yazılmasına en iyi örnek olarak değerlendirirken; Paul Ricoeur ise, bu incelemenin hatırlama denen mucizeye odaklandığını belirterek, hafıza aracılığıyla kişinin kendini yeniden kurmasına işaret eder (Aktaranlar Doğan, 1993, s. 107; Ünlü, 2015, s. 48). Buysa otobiyografinin hafıza / bellekle doğrudan ilişkisinin altını çizer niteliktedir.

Nitekim, otobiyografinin edebiyat dünyasına girişi Rönesansta bireyin önem kazanmasıyla gerçekleşir ve kişinin kendini konu aldığı otobiyografilerin ilk örnekleri oluşur. Sanatçı kişiliğinin, ilişkilerinin gerçek bir biçimde yansıtıldığı Benvenuto Cellini’nin 16. Yüzyılda yazdığı *Vita* adlı otobiyografisi buna örnek verilebilir (Doğan, 1993, s. 107). Rönesansta burjuvazinin ekonomik, sosyal ve kültürel gelişimiyle otobiyografinin ortaya çıkması paralellik gösterdiği için Roy Pascal, otobiyografinin edebiyat dünyasına girişini burjuvazinin uyanışıyla bağlantılandırır: “Çünkü otobiyografide, bireyin özgüveni, kendini keşfetmesi, benliğini bulması ve

kendisini belirli bir çevreye kanıtlama arzusunun gizli olduğu ortaya çıkar” (Aktaran Eyigün, 1999, s. 27).

Otobiyografinin kuramsal zeminine bakıldığında, birçok düşünürün otobiyografinin temelini oluşturan bireycilik algısının Batıda gelişmesinden, Hıristiyanlığın günah çıkarma ve itiraf etme kültürünün bu türün gelişmesini sağlamasından dolayı Batıya özgü bir tür olarak belirledikleri görülür (Aksoy, 2014, s. 26; Ünlü, 2015, s. 50). Aynı zamanda Batıda modernleşme süreci içinde okur yazarlığın artması da bu türün gelişmesini sağlayan temel etkenlerdendir:

Ortaçağın son dönemleri ile modern çağın başlangıcında Avrupa’da kişisel hikayeler anlatılması önem kazanır. Okuma yazma uğraşının özel alana has bir iş olarak görülmesinin payından söz edilebilir burada. Matbaanın icadından sonra insanlar okuyup yazabilecekleri özel bir alan açtılar, toplumdaki bağımsızca var oldukları bir alandı bu. Bu alana çekilip iç dünyalarına yöneldiler, özel hayatlarına ilişkin bilgileri kağıda dökmeye başladılar. Böylece okuma yazma yavaş yavaş özel alanda sürdürülen bir etkinlik haline geldi. Bu durum söz konusu etkinliği yürüten kişinin de özel bir varlık olduğu, önemli, biricik olduğu düşüncesini besledi. Bir başka deyişle, Batı’da modernleşme süreci ile birlikte okuma-yazma, kendisi hakkında konuşma, kendine özel bir alan yaratma, dolayısıyla birey olma fikri gelişti. Ama bu dönemde birey denince akla gelen erkeklerdi. Yazmak, kalem kullanmak erkek işiydi (Aksoy, 2014, s. 16).

Nitekim Aydınlanma dönemiyle birlikte insanın değişen, evrilen bir varlık olduğu kabul edilmeye başlayınca; otobiyografiler de bir insanın birey olmasının, kendi hayatını kurmasının, kendi gücüyle başarı kazanmasının, iç dünyasındaki değişimlerin hikayesi olarak kitapların konusu olmaya başlar ve otobiyografi yazımı Jean-Jacques Rousseau ile birlikte doruk noktasına ulaşır. Çünkü onun *İtiraflar*’ı (*Confessions* 1781) “mutlak karakteri özgürlük, özerklik ve biriciklik olan bireysel deneyimin üzerinde durur” (Mansfield, 2006, s. 28; Aksoy, 2014, s. 16).

Otobiyografiyi batı düşünce dünyasına özgü bir tür olarak görenlerden Wilhelm Dilthey, aynı zamanda otobiyografinin edebiyat türü olarak önemine ilk değinen kişidir. Dilthey’e göre birey, dünyayı sadece duyu organlarıyla algılayan bir varlık değil; tasavvur gücü, hayal, sezgi, duyu gibi yetilerle de çok yönlü kavrayabilen bir varlıktır. Otobiyografi, bu çok yönlü kavrayışın insan hayatındaki ifadesidir ve pozitivizmin göz ardı ettiğini düşündüğü bireysel hayatın boşluğunu dolduracak olan da otobiyografidir. Dilthey’e göre insan hayatı tarih içinde belirlendiği için, otobiyografinin yansıttığı dünyada insan kendini tarih içinde kimlik kazanan bir varlık olarak görür. Dolayısıyla insanın içinde yaşadığı tarihi anlamasına, bu oluşumun

bilincine varmasına yardım eden bir tür olan otobiyografide karşılaşılan insan hayatının en yüksek ve eğitici cephesidir (Aktaran Aksoy, 2014, s. 22-23).

Dilthey'in öğrencisi olan Georg Misch de otobiyografinin üst düzeyde kültürel olgunluğa erişmiş toplumların ürünü olabileceğini düşünür. 19. yüzyılda sosyal bilimlerin yaygınlaşmasıyla otobiyografi üzerine bilimsel bir ilgi oluştuğunu ve tarih, psikoloji gibi alanların ilgi odağı haline geldiğini belirten Misch, otobiyografinin edebi türleşme sürecindeki ilk modern eleştirmen olarak kabul edilmektedir. Otobiyografiyi yaşamın yeniden ele alınması olarak gören Misch'e göre: "Kişinin tarihi süreç içinde kendi kimliğinin bilincine varması, kendi kişiliğini 'öteki' insanlardan ayırt eden özelliklerinin bilincine varmasıdır otobiyografi" (Aktaran Aksoy, 2014, s. 24; Eyigün, 1999, s. 26; Ünlü, 2015, s. 50).

Yaşam anlatıları ile Hıristiyanlığın kutsal söylemi arasında bağ kuran Georges Gusdorf'a göre ise; "kişi bir başkasıyla diyaloga girerek kendini bulma serüvenine Adem ile Havva'dan beri devam etmektedir. Adem Havva'nın ortaya çıkışıyla bütünlüğünü kaybetmiştir ve bu bütünlüğü yeniden kurmanın yolunu aramaktadır" (Aktaran Ünlü, 2015, s. 50). Gusdorf'un burada, altını çizdiği nokta kendini/özünü bulma serüvenidir ve bu anlamda özyaşamöyküsünün de bu serüvenin bir ifadesi/anlatımı olduğu söylenebilir. Ancak otobiyografinin sanatsal bir anlatım biçimi olarak sınırlarını zorlaştıran nokta da burasıdır; çünkü çoğu sanat eserinde bir şekilde sanatçının kendisiyle kurduğu ilişkiye dair ipuçlarını yakalamak mümkündür. Kuspit'in de belirttiği gibi: "Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendiyile karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder" (2010, s. 31). Dolayısıyla her sanat eserinde bir şekilde otobiyografik öğeler bulmak mümkündür. Bu noktada edebiyatta otobiyografinin ayırıcı özelliğinin "yapıtta anlatan 'ben' ile anlatılan 'ben'in, geçmişteki 'ben' ile şimdiki 'ben'in iç içe girmesi; yani yazarın kendi yaşam öyküsünün hem objesi hem süjesi olması" şeklinde belirlenmesi otobiyografik anlatımların belirleyici noktası olacak ve sanatçının yapıtında kendini özne ve nesne olarak konumlandırma koşulunu getirecektir (Eyigün, 1999, s. 26-27). Çünkü "otobiyografinin geleneksel tanımı metinde konuşan birinci tekil kişinin, hikayesi

anlatılan kişinin, metne imzasını koyan kişinin aynı olduğu varsayımına dayanır” (Aksoy, 2014, s. 35).

Yanı sıra, “19. yüzyıl sonu kültürel çalışmalardaki analizlerin ve tartışmaların yoğunluklu –ve giderek bulanıklaşan- odağını” oluşturan kişinin kendini nasıl kurduğu ve ‘ben’in nereye gönderme yaptığı sorunu, kuşkusuz sanat alanına yansıdığı gibi kişinin kendi hikayesini anlatması olarak değerlendirilen otobiyografinin açılımlarını da etkilemiştir (Mansfield, 2006, s. 11). Dolayısıyla otobiyografik anlatımın plastik sanatlar alanında karşılıklarını belirleyebilmek açısından tarihsel süreçte sanatçıların yapıtlarında ‘kendi’ hikayelerini nasıl ifade ettiklerini incelemek önem kazanmaktadır.

1.3. Otobiyografinin Plastik Sanatlara Yansıması

Bir otobiyografinin ayırıcı özelliğinin, anlatıcının, anlatılan kişinin ve metne imzasını koyan kişinin aynı olmasına dayanmasından dolayı otobiyografik bir temsilde, öncelikle sanatçının yapıtında kendini hem özne hem de nesne olarak konumlandırması gerekmektedir. Bu perspektiften görsel sanatlara bakıldığında, sanatçının kendi görüntüsünü içeren otoportre çalışmaları⁵ bu özdeşliği içermektedir. Genel olarak portreler kişiyi nesnel bir biçimde somutlaştırarak kimliği görünür kılmaya özelliğine sahiptir ve bir portrede ‘ruhun kanıtlanma zemini’ fiziksel bedendir; ‘çünkü beden, fiziksel olmayanın yansıtılabileceği tek yüzeydir’. Bu anlamda sanatçının kendini resmettiği otoportreler “doğaları gereği içe bakan resimlerdir” ve “tuvalin dışına çıkarak bakanla doğrudan iletişim kuran” bir tür olma özelliğine sahiptirler (Leppert, 2009, s. 210, 222; Beaujean, 2005, s. 78).

Sanat tarihsel süreçte görülmektedir ki, otobiyografi ve otoportrelerin ilk örnekleri birey kavramının önem kazanmasıyla Rönesans’ta söz konusu olmaya başlamıştır. Ancak, sanatçıların iç dünyalarına yönelebilmelerinin Romantizmle mümkün olmaya başladığı hatırlanırsa, otobiyografik anlatım olarak kabul edilebilecek çalışmaları

⁵ Burada benzetme kaygısı, imza vb. niteliğinden ziyade sanatçının kendi bireysel yaşamıyla kurduğu ilişkinin anlatımını imleyen otoportreler kastedilmektedir.

Romantizmde aramak doğru görünmektedir. Her ne kadar Romantizmle birlikte sanatçılar duygularını sanata dahil edebilmiş olsalar da, Romantizm daha çok sanatçıların ‘kendi’lerinden çok sezgilerini yansıtabilmesinin yolunu açmış ve sanatçının öznel algılayışını sanat alanına dahil etmiştir. Tarihsel konulardan doğa algısına kadar çeşitli biçimlerde ifade bulan bu öznellik daha çok resimde manzara resminin yükselmesine sebep olmuş ve “yüzyıllar boyunca figürlü konulara bir fon görevi gören manzara resmi ilk kez Romantik dönemde bir çerçeve olmaktan çıkmış ve figür resminin önüne geçmiştir” (Tükel, 1997, s. 1574).

Öte yandan, Romantizmin sanatçıyı merkeze alan yaklaşımı yerine çağın gerçeklerini yansıtmaya gerektiğine inanan Realist sanatçıların kendileriyle birlikte yaşamın sıradan insanlarını ve yaşamlarını yansıtmaya yoluna gitmeleri de sanatın konusuna dair sınırların genişlemesine yol açmıştır. Nitekim, sanatın konusu artık dini ve mitolojik olaylar olmadığı gibi, saray ve kilise çevresinin verdiği siparişlerle belirlenen konular da değil, ‘her şey’ olabilmekte; konunun yıkılması anlamına gelen bu ‘her şey’ dahilinde, sanatçının kendisiyle birlikte gündelik yaşam da sanatın konusu olabilmektedir. Yanı sıra kapitalizmle birlikte kurulan yeni ekonomik sistemlerin gelişmesi sanat piyasasının oluşmasını sağlamış ve bu piyasanın şekillenmesi kısmen de olsa sanatçıların özgürleşebilmelerine ve istedikleri konuyu işleyebilmelerine olanak sağlamıştır. Ancak, 17. yüzyıl Reform hareketiyle birlikte Avrupa’nın Protestan ve Katolik olarak ikiye bölünmesi, Flemenk’in kuzey bölgelerinin Protestan inancı benimsemiş kesimlerindeki sanatçıların resimde yeni konulara yönelebilmelerinin önünü daha erken açmıştır (Gombrich, 2007, s. 413).

‘Avrupa tarihinin ilk kitlesel tüketicilerinin sanat piyasası’, tarihçi Simon Schama’nın ortaya koyduğu gibi, 1610’larda Katolik Flanders’teki Anvers’ten yola çıkan sanatçıların kuzeyin Haarlem ve Amsterdam gibi hızla büyüyen kasabalarına ve onların daha serbest ticaret koşullarına varmasıyla canlanmaya başlamıştı. Natürmort ve manzara çalışmalarında kullanılan özel çizgiler, salon duvarlarına asacakları eşyalar için para ayıran yeni şehirlilerin beğenilerini karşılayabilmek amacıyla, çoğaldı ve alt sınıflara ayrıldı. Cumhuriyet’in dini hoşgörü politikası, vatandaşların her bulduğunu yiyen biçimsel merakına uygun düşüyordu. Amsterdam’ın limanları, İtalyan mermerlerinden İran ve Babür çizimlerine ve Çin seramiklerine kadar uzanan sanat eserlerini ithal etmekteydi (Bell, 2009, s. 245-246).

Hollanda’da oluşan bu sanat piyasasında portre ressamlığıyla ünlenen ve Gombrich’in, Hollanda’nın en önemli ve yaşamış tüm ressamların en önemlilerinden biri olarak değerlendirdiği Rembrandt van Rijn (1606-1669) yaşamını bir dizi kendi portresiyle

belgeleyen ilk sanatçısıdır. Rembrandt'ın gerek kendi portreleri, gerekse modelden yararlandığı portreleri için Gombrich: "Rembrandt'ın üstün portrelerinde gerçek insanlarla yüzyüze gibiyizdir; onların sıcaklığını, ilgi gereksinmelerini, yalnızlık ve acılarını hissederiz" der ve Rembrandt'ın bu başarısının insan ruhunu okuyabilmesinden, insan davranışlarını sezinlemesinden kaynaklandığını ifade eder (2007, s. 420-423). Rembrandt, insan ruhunu okuyabilmekteki bu başarısını ışığı ustaca kullanışıyla vurguladığı gibi, kendi içsel duygularını yansıttığı otoportrelerinde de bu düşüncelerini izleyiciyle paylaşmak ister gibidir.



Görsel 1. Rembrandt van Rijn, 1658, Kendi Portresi/ Self Portrait. Erişim: 01.09.2016. <https://goo.gl/iBmqNX>



Görsel 2. Rembrandt van Rijn, 1669, Kendi portresi/ Self Portrait. Erişim: 01.09.2016. <https://goo.gl/gHzyAJ>

Rembrandt gerek maddi gerekse manevi olarak çalkantılarla geçen bir hayat yaşamış ve bu duygulanımlarını kendi portrelerinde göstermeyi hedeflemiş bir sanatçısıdır. Sanatçının Görsel 1'deki 1658 tarihli otoportresinin bulunduğu The Frick Collection (NY) sanatçının tüm hayatını bu eserine sığdırdığını ve sanatçının kendisinin dokunaklı ifşasını büyük bir ustalıklarla sunduğu en üst düzey otoportresi olduğunu belirtir (<https://goo.gl/xRDJxA>). Buna göre, sanatçı maddi zorluklar içinde olsa da sanatçının elindeki boya fırçası kraliyet esasını simgelemektedir. Sanatçının kendini kraliyet üyesi gibi betimlediği bu çalışmada, ellerin büyüklüğü sanatçının başarısının

bu ellere dayalı olduğunu vurgulamaktadır. Öte yandan, eserin buruşuk yüzeylerinde fark edilen altınimsı parlaklığın sanatçının kullandığı renklere parçalanmış mücevherler eklemesiyle oluşturulduğu tahmin edilmektedir. Dolayısıyla, sanatçının görüntüsüne dahil ettiği nesnelere göz önünde bulundurulduğunda Rembrandt'ın kendini, gücünü fırçasından alan bir sanatçı olarak vurguladığını / kurguladığını söylemek mümkündür.

Görsel 2'de bulunan, sanatçının kendi yorgun, kederli ve hüznü yüzüne odakladığı çalışması ise, izleyiciyi Rembrandt'ın hislerini okumaya çağırır gibidir. Sanatçının diğer çalışması göz önünde bulundurulduğunda burada Rembrandt, 'kendi'nden başka onu tanımlayacak ya da sembolize edecek öğelere yer vermemiş ve ışığı tüm bireysel özelliklerini, yaşamışlıklarını yansıtmak için bir aracı kılı olarak 'kendi'ni 'olduğu gibi' anlatmayı tercih etmiştir. Rembrandt hayatı boyunca çok sayıda portresini yapmış ve bu otoportrelerinde kendini göstermek istediği haliyle yansıtmıştır. Gombrich "Rembrandt'ı diğer büyük ustalardan daha iyi tanıdığımızı hissederiz" derken tam da Rembrandt'ın kendini görsel olarak anlatmasındaki bu başarısını kasteder (2007, s. 420).

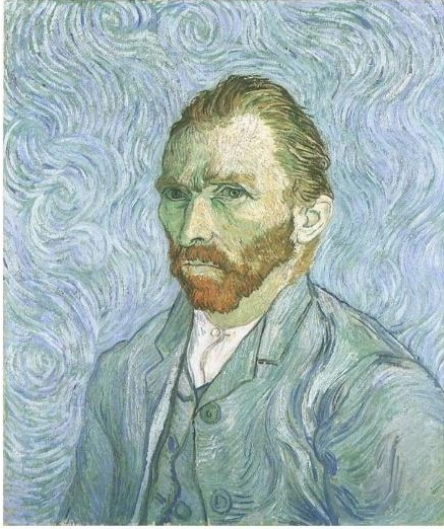
Ayrıca, yaşamın ince ayrıntılarının doğruları ile sanatçı duyarlılığını birleştirmesi açısından Rembrandt'ın kendini yansıttığı otoportreleri Erich Trunz tarafından Goethe'nin bir bütün olarak yaşamını anlattığı *Şiir ve Hakikat* adlı eseri ile eş görülür (Doğan, 1993, s. 113). Romantik dönemin öne çıkan önemli yapıtlarından olan Goethe'nin bu eseri Dilthey tarafından da kendi kişiliğinin gelişimini ve kimliğinin biçimlenişini tarihsel sürece oturttuğu için en önemli otobiyografi olarak değerlendirilir (Aksoy, 2014, s. 23). Bu noktada Rembrandt'ın çok sayıda gerçekleştirmiş olduğu otoportreleri bir bütün olarak değerlendirildiğinde; sanatçının kendini, görsel bir günlüğü gibi tarihsel süreç içine oturttuğu söylenebilir ve zaten Rembrandt, sanatı çoğunlukça otobiyografik kabul edilmiş bir sanatçıdır. Dolayısıyla, Gombrich'in de belirlediği gibi; Rembrandt "başarılar içinde yüzdüğü ve revaçta bir usta olduğu gençlik yıllarından, iflasın trajedisiyle yalnız geçirdiği yaşlılık yıllarına kadar uzanan" otoportreleriyle "benzersiz bir otobiyografi oluşturur" (2007, s. 420).

Öte yandan Rembrandt'ın kendini yansıtmak için ustaca kullandığı ışık Tunalı'nın belirlediği gibi, Rönesans'tan itibaren resimde figürlerin ya da nesnelere plastik ya da

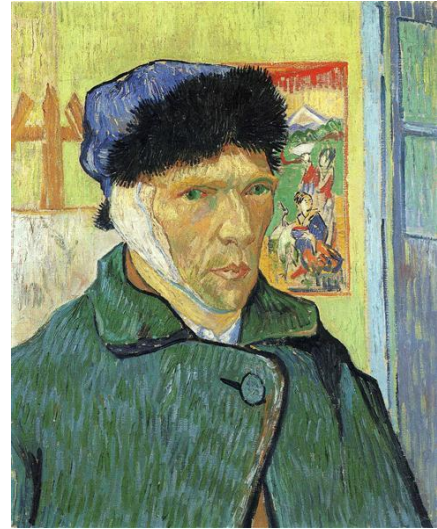
mekânsal değerini ortaya çıkarmak için temel bir araç, kurucu bir ilke olarak yer almıştır. Daha önceki resimlerde düzenleyici bir prensip olarak kendini gösteren birlik, zorunluluk, denge gibi antikitenin mirası olan biçimsel mantık ilkelerine ulaşılacak için araç olarak yararlanılan ışık ve renk; ‘duyusal olarak kavranan bir doğa dışında sanatın bir başka obje’si’ olamayacağına inanan İzlenimci sanatçılarla birlikte, ana değer olmuş ve optik bir sanat olan resmin de özüne kavuşmasını sağlamıştır (2008, s. 49-56). Bu noktada, özellikle fotoğrafın bulunmasıyla görünen gerçekliğin birebir kopyasına ulaşılması sanatçıların yeni ifade yolları aramalarını sağlamış ve “böylesi bir ‘ilerleme’nin yeni bir meşruiyet arayışını zorunlu kıldığına bilincinde olan ressamlar, bundan böyle çalışmalarına yön verecek konuları gözün belirleyiciliğine bırakmak yerine kendi içlerinde aramaya” yönelmişlerdir (Delacampagne, 2010, s. 3). Böylece görünen gerçeklik yerini deneyimlenen ya da algılanan gerçekliğe bırakmaya başlarken, İzlenimci ve Dışavurumcu sanatçılar da eserlerinde etkileyici bir şekilde içsel güdülerini vurgulayarak dolaylı ama kuvvetli itiraflarda bulunmuşlardır (Gay, 2017, s.130). Dışavurumculuğun öncüsü olarak kabul edilen Van Gogh, kendi deneyimlerini, kendi iç dünyasını anlatmak için çevresindeki dış gerçeklikten yararlanmış bir ressam olarak buna bir örnektir.

Van Gogh, hem bu dünyadaki varoluşsal acılarına yanıt olarak; hem de insanlara, nesnelere duyduğu derin hisleri anlatmak için resim yapmış; “dış dünyanın göz kamaştırıcılığına ve en tedirgin durumda keşfedilen başka bir gerçeğin cehennemine sızabilmek için, benliğini nesnelere doğrudan bütünleşmeye” açma yoluna gitmiştir (Richard, 1999, s. 25-26). İç dünyasını renk ve çizgiyle anlatmaya çalışmış olan Van Gogh, resimlerinin hissettiklerini ifade etmesini isteyerek her fırça vuruşunu, rengi parçalamak için değil, kendi coşkularını dile getirmek için kullanmayı tercih etmiş; yapmış olduğu kendi portrelerinde de, kendi özünü sorgulamayı amaçlamıştır (Beaujean, 2005, s. 79; Gombrich, 2007, s. 546-548; Yılmaz, 2013, s. 40).

“Kendi resmini yapmak kolay bir iş değil, her halükârda bir fotoğraftan farklı olacaksa tabii” (Van Gogh’tan Aktaran Gay, 2017, s. 137).



GörSEL 3. Vincent Van Gogh, 1889, Kendi portresi / Self-portrait. Erişim: 01.09.2016. <https://goo.gl/c6DjVh>

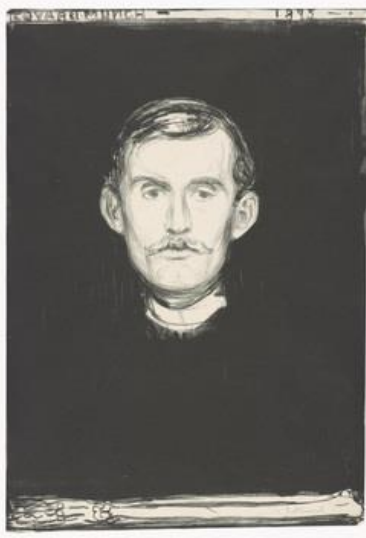


GörSEL 4. Vincent Van Gogh, 1889, Sargılı Kulaklı Otoportre / Self-portrait with Bandaged Ear. Erişim: 01.09.2016. <https://goo.gl/ehLx2h>

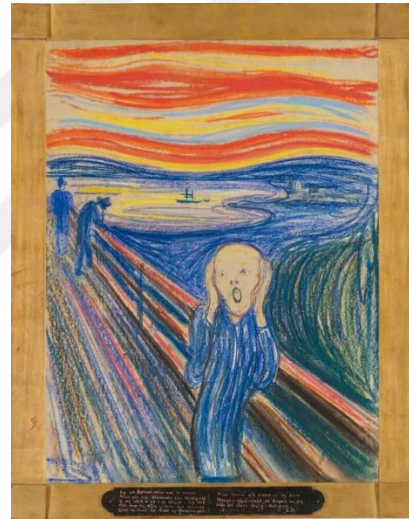
Geçirdiği büyük bir bunalım sonucu kulağını kestiği herkesçe bilinen Van Gogh, model bulamadığı zamanlarda da otoportreye başvurmuştur, ancak bazı otoportrelerinde renkler ve çizgilerle iç dünyasını anlatmayı başarır. GörSEL 3'te görülen sanatçının kendi portresini yorumlayan Beaujean, Van Gogh'un son yıllarındaki sıkıntılı zamanlarının vermiş olduğu gerginliğinin yüzünden okunduğuna dikkat çeker: "Son yıllarının sıkıntı ve gerilimi yüzünden okunur. Yine de kardeşi Theo'ya 'büyük bir çabayla sakin' göstermeye çalıştığını yazar. Geçirdiği büyük bunalımdan sonra yaptığı otoportrelerin aksine, burada sağlam kulağının bulunduğu tarafı resimlemiştir" (2005, s. 78). Sanatçının GörSEL 4'te görülen *Sargılı Kulaklı Otoportresi* ise bu büyük bunalımın yansıtıldığı en popüler otoportredir ve bu popülerliği kuşkusuz kulağını kestikten sonraki görüntüsünü içermesidir. Sanatçının her iki portresinde de gerek düz gerek dairesel çizgiler resme bir ritim katar ve bu ritimler Van Gogh'un hissettiklerine referans oluşturur niteliktedir. Adnan Turani'nin Van Gogh'un resimlerini; "Tamamen bilinçli bir kişiliğin, kendini çıkmazdan kurtarmaya çalışan bir sanatçının eseri" olarak yorumlayışı da Van Gogh'un hissettiklerini, ruh hallerini ve benliğini resimlerine aktarışını destekler niteliktedir (1992, s. 548).

Edvard Munch ise, kendini eserlerinde araştıran bir diğer önemli isim olarak dikkat çekmektedir: “Munch için her zaman birincil olan, kendi derinlerine bakma yoluyla kendini ifşa etmektir” (Gay, 2017, s.149).

Munch, 1890’ların ortalarında ‘Orpheus, bohem ve memento mori’ olmak üzere kendisinin farklı sembolik kimliklerini araştırdığı öz-sahnelemeler serisi yapmıştır ve Görsel 5’te yer alan otoportresi bu seri içinde yer almaktadır. Munch’un ilk litografilerinden biri olan bu çalışmanın üst kısmında Munch’un adı imgenin üst kısmındaki bir çerçeveleyici içinde yer alırken, resmin alt kısmında yer alan ince iskelet kolu ve eli, imgeyi bir mezar taşı ya da mendil üzerindeki İsa yüzü gibi sunmaktadır (Prelinger’den Aktaran Berman, 2013, s. 26).



Görsel 5. Edvard Munch, 1895, Otoportre / Self-Portrait. Erişim: 06.09.2016. <https://goo.gl/mGnKoh>



Görsel 6. Edvard Munch, 1895, Çığlık / The Scream. Erişim: 06.09.2016. <https://goo.gl/ZJLqQv>

Munch uzmanı Patricia G. Berman, Görsel 5’te yer alan *Otoportre* çalışması için sanatçının aydınlatılmış yüzünün çırpıntılı boya darbeleriyle tanımlanmış karanlıktan çıkmasına dikkat çekerek; “Munch daha sonra taşı kalın bir çini mürekkebi katmanıyla kaplayarak başı görünür bir bedenden mahrum bırakmış ve sanatçının ismi ile yüzü ve ölü, sessiz el arasındaki ayrımı daha da çıplak ve keskin hale getirmiştir” demektir (2013, s. 26-27). Bu noktada Rembrandt ve Van Gogh’un otoportreleri an’ın belgesi niteliğinde ve sanatçıların kendi gerçekçi görüntüleri üslupsal farklar göstermekteyken

Munch'un otoportresi (Görsel 5) daha simgesel bir yaklaşıma karşılık gelmektedir. Öte yandan otobiyografik öykülerin kökeninin mezar taşlarına dayanması ve Munch'un da mezar taşına işaret edercesine adını çerçeve içine yerleştirmesi göz önünde bulundurulduğunda bu çalışma, simgesel bir değişime, bitmiş bir yaşam öyküsüne referans oluşturacak şekilde tasarlanmış bir otoportre olarak değerlendirilebilmektedir.

Munch'un ilk olarak 1883'te resmettiği *Çığlık* adlı eseri farklı malzeme ve tekniklerin de uygulanmış olduğu versiyonları olan bir resmidir. Munch'un *Çığlık* resmini Julian Bell şu şekilde yorumlar:

Burada her şey korkutucu biçimde anlık ve dolaysızdır: dışarıdaki dünya, damarlarında akan "kandan" başka bir şey değildir. Uzaktaki ufuk esnek bir şekilde geriye doğru dolanır; banliyödeki yürüyüş yoluyla işbirliği yaparak, zihnini kendi boşluğunda boğarcasına sıkır. Hayatının ilk dönemlerinde, Munch büyük kayıplar, yaşlar ve yabancılaşmalar sonucunda acılar çekmiştir; şimdi Berlin'deki bohem ve umutsuz hayat tarzı, dengesizliğinin ince bilenmiş bu ifadesi için gereken çaresiz saldırı hızını tahrik etmiştir (2009, s. 357).

Çığlık tablosunun 1895 yılında yapılan versiyonu (Görsel 6) sanatçının Berlin'e gelmeden önce yaşadığı Kristiana'daki bir akşam yürüyüşünü anlattığı bir düzyazı şiir içermektedir ve bu yazıda Munch kendi deneyimini şöyle ifade etmiştir:

İki dostumla yürüyordum yollarda / gün batıyordu- Gök kan kırmızıya döndü / Ve ben bir tür melankoli hissettim – Durdum / öylece, öylesine yorgun – mavi- siyah / fjord ve şehir kan ve kızgın dillerle dolu / dostlarım devam etti – ben kaldım / yalnız- ve kaygıdan titrer halde- hissettim o büyük çılgılığı. Doğa –EM (Aktaran Berman, 2013, s. 35).

Berman'ın belirttiği üzere Munch'un duymuş olduğu "bu *Çığlık* hafıza ve algının hareketini çağırır ve imgeyi ayırlamaz şekilde sanatçının öznelliğine bağlar". Çünkü Munch eklediği metin ile "motifin 'açık karakteri'ni ilk elden bir anı ile yüklü hale getirir" (2013, s. 35). Ancak Munch yazmış olduğu bu metin ile öznelliğini sağlamlaştırsa da bir yandan da burada anlatılan hisler diğer resimlerde görülen bireysel bakıştan daha genel bir bakışa, dönemin genel insanlık hislerini de içeren bir deneyime işaret etmektedir.

Örneklenen çalışmalar üzerinden; Rembrandt ve Van Gogh'un aynadaki görüntülerinin yansıması sayılabilecek otoportrelerinin üslup farkları içeren ve sanatçıların değişen görünümelerini ya da ruhsal durumlarını belgeleyen birer günlük niteliğinde olduğu, Munch'un otoportresinin ise daha kurgusal bir yaklaşıma karşılık

geldiği görülmektedir. Ayrıca Munch'un *Çıglık* resmi otobiyografik bir ifade de görünen gerçekliğin yerini deneyimlenen, algılanan gerçekliğe bırakışını göstermektedir ve Rembrandt ile Van Gogh'un bireysel perspektifleri göz önünde bulundurulduğunda Munch'un *Çıglık* resmindeki yaklaşımı içerdiği genel insanlık duygusu ile otobiyografik temsilde bireyselliğin sınırlarının genişlemesini gösterir niteliktedir. Sanat tarihçi Jill Lloyd *Çıglık* resmini yorumlarken bu resmin modern insanın Rönesans sonrası tarihten ayrılışının bir ifadesi olarak yorumlar. 19. yüzyılla birlikte Tanrı, gelenek, alışkanlık gibi kişiyi rahatlatan unsurların yerini evrenle yüzleşmenin getirdiği panik hissine bırakışına işaret eden Lloyd, bu resmin kişiyi dünyaya bağlayan tüm bağların koparılması hissini getirdiği varoluşsal krizin en açık örneği olduğunu belirtir (Aktaran Sooke, 2016). Daha önce belirtildiği gibi Dilthey'e göre, otobiyografiden yansıyan dünyada, insan kendini tarih içinde kimlik kazanan bir varlık olarak görmektedir (Aksoy, 2014, s. 22). Munch'un *Çıglık* tablosu tam da böyle bir ifadeyi karşılamaktadır. Çünkü Munch'un sezileriyle duymuş olduğu bu çıglık, Lloyd'un da işaret ettiği gibi Batı'da meydana gelen önemli bir değişimin, tarihsel bir dönüşümün, modernliğin, sanayileşmenin karşısındaki doğanın çıglığının ta kendisidir.

Modern hayatın girdabı birçok kaynaktan beslenegelmiştir: Fiziksel bilimlerde gerçekleşen, evrene ve onun içindeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren büyük keşifler; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratıp eskilerini yokeden, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni tekeli iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme; milyonlarca insanı atalarından kalma doğal çevrelerinden koparıp dünyanın bir başka ucunda yeni hayatlara sürükleyen muazzam demografik altüst oluşlar; hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme; dinamik bir gelişme içinde birbirinden çok farklı insanları ve toplumları birbirlerine bağlayan, kapsayan kitle iletişim sistemleri; yapı ve işleyiş açısından bürokratik diye tanımlanan, her an güçlerini daha da arttırmak için çabalayan ve gitgide güçlenen ulus-devletler; siyasal ve ekonomik alandaki egemenlere karşı direnen, kendi hayatı üzerinde biraz olsun denetim sağlayabilmek için didinen insanların kitlesel toplumsal hareketleri; son olarak, tüm bu insanları ve kurumları bir araya getiren ve yönlendiren, keskin dalgalanmalar içindeki kapitalist dünya pazarı. Yirminci yüzyılda, bu girdabı doğuran ve onu sürekli bir oluş halinde yaşatan süreçler "modernleşme" diye adlandırılmıştır. Bu dünya-tarihsel süreçler, insanları modernleşmenin nesnesi olduğu kadar özneleri de yapmayı, onlara kendilerini değiştiren dünyayı değiştirmek için güç vermeyi, onları girdaptan çıkartıp bunu kendilerine malettirmeyi amaçlayan şaşırtıcı çeşitlilikte görüş ve düşünceleri beslemiştir. Geçtiğimiz yüzyılda bu görüşler ve değerler hep birlikte, çok genel olarak "modernizm" adı altında toplanagelmiştir (Berman, 2010, s. 28-29).

Dolayısıyla 19. yüzyılda yaşamın her alanında etkisi hissedilmeye başlayan modernizmin 20. yüzyılda özellikle bilim ve endüstri alanında yapılan büyük hamlelerle toplumsal, siyasal, ekonomik vb. etkileri her alanda olduğu gibi sanatsal ve kültürel üretim alanlarında da büyük dönüşümlerin yaşanmasına yol açmıştır. Öte yandan gelişen teknolojiye bağlı olarak yeni malzemelerin sanat alanında kullanılmaya

başlanması ile yeni yapım olanaklarının söz konusu olması sanatçıların ele aldıkları konuları ifade etme biçimlerini etkilemiş ve “yeni nesnelere yaratmak isteyen”⁶ sanatçılar için artık bir zamanlar yansıttıkları varsayılan (ya da yansıtılmaları beklenen) gerçeklik çok boyutlu bir sorgulama alanına dönüşmüştür. Böylece gelişen süreçte geleneksel sanat anlayışından bağımsız, yeni ve devrimci sanat anlayışlarıyla gerek biçimsel gerek düşünsel anlamda köklü dönüşümler söz konusu olmuş, sanatçıların bireysel yaratıcılığı ön plana çıkmıştır. Modernizmin ilk yarısı bu anlamda sanatçının yaratıcılığının, sanat eserinin özgün ve biricik varlığının öne çıkmasıyla biçimlenmiştir. Dolayısıyla tüm bunlar otoportreyi de doğrudan etkilemiş ve çalışmalarında otoportreyi tercih etmiş sanatçılar da geleneksel otoportrenin dışına taşarak özgün örneklerle otoportreyi yeniden kurgulamıştır.

⁶ Gombrich “Sanat diye bir şey yoktur aslında yalnızca sanatçılar vardır” diyerek sanat teriminin farklı dönemlerde farklı şeyleri ifade etmesini vurgulamaktadır. Bu noktada modern sanatçının yeni bir şeyler yaratmak istemesinin altını çizerek ve vurgulanması gerekenin, “yaratmak” ve “şeyler” sözcükleri olduğunu belirtir. Çünkü “Sanatçı daha önce hiç var olmamış bir şeyi yaptığını hissetmek ister. Bu şey, ne denli ustalıklı yapılsa yapılsın, bir nesnenin kopyası değildir. Bu şey, ne kadar akılcı olursa olsun bir süs parçası değildir. Burada söz konusu olan, her ikisinden daha anlamlı ve kalıcı bir şeydir; sanatçıya yavan yaşantımızın kalitesiz objelerinden daha gerçek olduğunu hissettirecek bir şey” (2007, s. 585).

2. BÖLÜM: MODERNİZM VE SONRASINDA BİR İFADE ARACI OLARAK OTOBİYOGRAFİ

2.1. Modernizmde Otobiyografi

Modernleşme sürecinde teknolojik ve kültürel ilerlemeler doğrultusunda okur yazarlığın artması, kitle iletişim olanaklarının genişlemesi vb. gelişmeler etkisini yaşamın her alanında gösterdiği gibi kişinin kendini nasıl tanımladığıyla bağlantılı olan otobiyografide de göstermiştir. Philippe Lejeune'e göre 20. yüzyılda görülen aydın hareketleri, toplumsal gelişmeler ve medya devriminin etkisi yeni karşı çıkışlarla otobiyografinin zenginleşmesini sağlamış, psikanalizin gelişmesiyle "psikoanalitik bilgi" de "özyaşamöyküsü denen bu psikosentez değirmenine az su taşımamış" ve "özyaşamöyküsünün, bireysel anlatımının toplumsal boyutunu daha belirgin biçimlere girmesine" neden olmuştur (Lejeune, 1999, s. 171-172).

Otobiyografinin ilk modern eleştirmeni olan Georg Misch'in otobiyografiyi yaşamın yeniden ele alınışı olarak değerlendirmesi 20. yüzyıl ilerlerken yerini Philippe Lejeune ve George Gusdorf'un otobiyografinin tanımı ve sınırları üzerine belirledikleri çerçeveye bırakmış ve bu kuramcılarının oluşturduğu çerçeve neredeyse 1980'lere kadar geçerliliğini korumuştur. Bu eleştirmenlerden Philippe Lejeune, otobiyografik bir anlatımın ayırıcı özelliği olarak, yazar, anlatıcı ve anlatılan kişinin özdeş olması şartının altını çizer ve bu özdeşlik denklemini otobiyografik pakt olarak adlandırarak otobiyografiyi: "Gerçek bir kişinin, vurguyu kendi bireysel yaşamı, özellikle kişiliğinin tarihi üzerine yaparak kendi öz varoluşundan çıkardığı geçmişe dönük (retrospektif) anlatı" olarak tanımlar (Aktaran Demiralp, 1999, s. 175). Bu yüzden Philippe Lejeune'e göre bir otobiyografide "söylemi, şu ya da bu biçimde 'birinci tekil kişi'den tutturmak, gerçeği anlatmaya bağlı kalmak, geçmişten bir imgeye dayanarak şimdikiyi açıklamak ya da doğrulamak, ben'in değerini ve tekliğini oluşturmak zorundasınızdır" (1999, s. 164).

Georges Gusdorf ise, otobiyografinin özgünlüğünü göstermek için öncelikle sözcüğün anlamı üzerinde durur ve otobiyografi sözcüğünde 'oto'nun (öz'ün) kimliğe, kendinin bilincindeki ben'e; 'bio'nun "kişinin kendisinden başkasının olmayan yaşamının

akışı”na karşılık geldiğini, bu iki kavramın ise “kişinin kendi yaşamıyla kurduğu ilişki”ye işaret ettiğini belirterek ‘grafi’nin “bu ilişkinin bilinçli ve zahmetli bir şekilde kurulması” anlamına geldiği sonucuna varır (Aktaran Demiralp, 1999, s. 175). Ancak Şeyda Başlı “*Otobiyografi Kuramına Feminist Bir Yaklaşım*” adlı makalesinde Gusdorf’un otobiyografiye erkekler için bir tür olarak belirlediğine dikkat çeker:

Gusdorf’un otobiyografi tanımı, Avrupa’da Rönesans sonrasında gelişen bilimsel devrimlere bağlı olarak, dış dünyayı aklı ve bilinci ile kavrayabilen, bilme yetisine sahip özne (bilen özne) kavramıyla oldukça yakından ilişkilidir. Bu tanıma göre, bilen öznenin, dış dünyayı olduğu gibi, kendini de araştırma nesnesi olarak ele alması ile otobiyografi arasında bağlantı kurulmaktadır. Ancak, bu tarz varsayımlar otobiyografi yazmayı bir erkek uğraşı hâline getirdiği ve kadınların özne konumunda var olmasını zorlaştıran ataerkil toplumsal yapının etkisiyle kadınların anlatılarını türün sınırlarının dışına ittiği savlanabilir. Bunun önemli bir nedeni, otobiyografinin, egomerkezci ve özcü bir yaklaşımla tanımlanmasıdır. Buna göre, ataerkil toplumsal yapının nesnesi olan kadınlar ve Batı dışı kültürlerde yaşayan kişiler, Gusdorf’un özneler için belirlediği kendilik duygusuna ve bilince sahip olma yeteneğinden yoksundurlar. Benstock, bu noktaya dikkat çekerek, Gusdorf’un otobiyografiye erkekler için bir tür olarak ele aldığı söylemektedir (2005, s. 93).

Batı’da modernleşme süreci ile birlikte okuma-yazma oranının artmasıyla, kendisi hakkında konuşabilme ve kendine özel bir alan yaratma fikri gelişse de Rönesansta oluşan bireycilik olgusu kadınlar üzerindeki etkisini ancak 17. yüzyılda gösterebilmiştir. Her ne kadar sanayi devrimiyle birlikte matbaanın yaygınlaşması ve kırsal kesimden kentlere göç edilmesi kadınların kendi hayatları hakkında yazmasında etkili olsa da, 20. yüzyılın başlarında kazanılmış olan seçme- seçilme ve öğrenim görme gibi haklarından yararlanarak meslek sahibi olmaya ve özgüven kazanmaya başlayan kadınlar ancak bu yüzyıldan itibaren kısmen de olsa toplumsal ve ahlaki baskılardan sıyrılarak otobiyografilerini yayımlamaya başlamışlardır. Edebi üslupla yazma kaygısında olan bu kadın yazarlar, yetişme çağlarını ya da kişisel yaşantılarını anlatırken meslek hayatlarıyla özel hayatlarına dengeli bir biçimde yer verdikleri yapıtlarında, cesurca yaşamlarını belgeleme yoluna gitmişlerdir. Ancak kadının topluma karışmasını modernleşmenin bir parçası olarak gören ülkelerde kadınların kamusal alandaki varoluş hikayeleri’nin ayrı bir önem kazanması feminist kuramcılarının yapısökümcü tavırlarıyla postmodern dönemde gerçekleşmiştir (Aksoy, 2014, s. 40-57).

20. yüzyılda, feminizmin erken dönemlerinde gerçekleşen kadın hareketleri otobiyografiye ilginin artmasını sağlayan temel etkenlerden biri olmuş ve kadınların toplumsal alanda varoluş sorununu öne çıkaran eserler üretilmesine olduğu kadar otobiyografinin 20. yüzyılda “kadınlara ait bir türe” dönüşmesine de katkıda

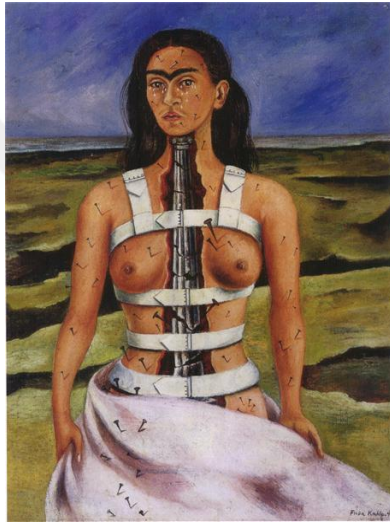
bulunmuştur. İkinci kuşak feministlerin kuramları ise otobiyografinin “kadınların toplumsal koşullarını, çevrelerini ören söylem ağlarını görebilmeleri ve bunlarla mücadele edebilmeleri için elverişli bir tür konumuna” geçmesini sağlamıştır (Ünlü, 2015, s. 64-65). Bu konuda 20. yüzyılın başlarında kadınların kendilerine özel bir alan yaratmasının zorluğunun ve öneminin altını çizerek kadınların da yazmak için kendilerine ait bir zamana, alana ve paraya ihtiyacı olduğunu gösteren Virginia Woolf *Kendine Ait Bir Oda* (1929) ile önemli bir yere sahiptir. Gertrude Stein ise *Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü* (1933) ile modernizmde otobiyografinin yön değiştirmesinde büyük katkı sağlamış bir örnektir. Bu yıllarda kadın otobiyografi yazarları toplumsal anlamda bağımsızlıklarını kazanmaya başlamış olsalar da, cinsel özgürlükleri söz konusu değildi. Gertrude Stein ise tercihleri farklı olan bir kadın olarak, cinsel kimliğini dönemin cinsel siyasetlerini sarsmadan deneysel bir üslupla yazarken, kendi hayat hikayesini partneri Toklas'ın ağzından anlatarak, kendisinden üçüncü tekil şahıs olarak bahsettiği otobiyografisini bir biyografi gibi kurgulamıştır. Gilmore'a göre bu durumda otobiyografinin öznesi Gertrude ve Alice çiftidir (Aksoy, 2014, s. 56- 62). Dolayısıyla Stein'in hem bir yazar olarak hem de bir partner olarak oluşturduğu ikili bakış açısıyla birden fazla kimliğini ortaya koyduğu söylenebilir. Bu noktada, görsel sanatlara bakıldığında resimlerinde kendi gerçekliğini arayan ve “bedeninin gerçekliği ve ona dair bilincini, cinsel ve kültürel kimlik ikilemelerini” otoportrelerinde araştıran Frida Kahlo kamusal ve özel hayatına yer verdiği resimleriyle oldukça önemli bir örnektir (Fleming ve Honour, 2016, s. 812). Bu yanı sıra hayatını ve kadınlığını resminin konusu yaparak otobiyografinin resimde nasıl temsil edileceğini göstermiş olan Frida Kahlo, 20. yüzyılın en dikkat çeken otobiyografik sanatçılarından biridir.

Kahlo genç yaşta geçirdiği trafik kazasıyla acılı bir hayat yaşamış ve hayatının son on yılını yatağa mahkûm olarak geçirmek zorunda kalmıştır ve çoğunlukla tepesindeki aynadan görünen ‘ben’ini sembolik ve sürreal bir biçimde inşa etmiştir. “Resimlerim gerçeküstücü mü değil mi bilmiyorum, ama kendi benliğimin en açık anlatımı olduklarını biliyorum” diyen Kahlo'nun resimleri çoğunlukla sürrealisttir (Burrus, 2011, s. 94).

Sanatçı, *Kırık Sütun* (Görsel 7) adlı resminde olduğu gibi birçok resminde simgesel bir yaklaşım sergilemiştir. Örneğin, *Kırık Sütun* resmindeki parçalanmış sütun omurgayı

ve çektiği acıları temsil etmektedir. Sanatçının kendisini, yüzünde gözyaşları olmasına rağmen direk karşıya bakarak resmetmesinin yanı sıra, vücudu korseyle sarılı olmasına rağmen dik duruşu da kendine ve izleyicisine durumuyla yüzleşerek meydan okumasını gösterir niteliktedir. Görsel 8’de bulunan *Umut Ağacı, Dik Dur* ise sanatçının hayata tutunmaya çalıştığı umutlarının resmidir.

New York’taki Hospital for Special Surgery’de kemik nakli yapıldıktan kısa bir süre sonra Frida çatlak bir toprak üstünde, uçurumun kıyısında, bir sedyeye uzanmış, sırtındaki yaraları gösterirken tasvir eder kendini. İkizi dimdik oturmuştur, üstünde kan kırmızısı gösterişli bir elbise vardır, elinde düsturunun yazılı olduğu bir flama tutar: ‘Umut ağacı, dik dur’ (Burrus, 2011, s. 96).



Görsel 7. Frida Kahlo, 1944, Kırık Sütun / The Broken Column. Erişim: 16.11.2016. <https://goo.gl/Xzdn8p>



Görsel 8. Frida Kahlo, 1946, Umut Ağacı, Dik Dur / Tree of Hope, Remain Strong. Erişim: 16.11.2016. <https://goo.gl/3NwLXB>

Kahlo’nun resimlerinin çoğunda Meksika’ya özgü nesnelere yer alır ve bunlar Meksikalı kimliğini vurgulamaya yöneliktir. *Umut Ağacı, Dik Dur* (Görsel 8) adlı çalışmada karanlıkta resmettiği Frida’nın elbisesi ve elindeki bayrağın Meksikalı kimliğini vurgulaması buna bir örnektir. Yanı sıra sanatçının gece gündüz ikiliğiyle iki farklı Frida sunumu düş ve gerçek ikiliği içerisinde okunabilmektedir. Sanatçı, geçirmiş olduğu ameliyat sonucunda iyileşmeyi umut etmeye çalışırken desteğini sanatında; kendisinin güçlü ve dimdik durduğunu düşlediği imgesinde aramakta gibidir. Ayrıca Kahlo, birçok resminde bedenini yalnızca acılarını değil, bu çalışmada

da görüldüğü gibi özel ve kamusal kimliğini de yansıtacak şekilde bir araç olarak kurgulamıştır.

20. yüzyılda genellikle kadın yazarlar toplumun önüne ancak kişilikleri, davranışları, akılları aracılığıyla “tutarlı bir kimlikle çıktıkları zaman erkek dünyasına kabul edileceklerine inandıkları için, uzun bir süre bedensel yaşantılarına yer vermemişlerdir”⁷ oysa ki zihnin karşıtı olan bedeni yazmak, “otobiyografi geleneğinin çoğu kez görmezden geldiği beden üzerinden kimlik oluşturmak” demektir (Aksoy, 2014, s. 46-47). Bu konuda otobiyografi araştırmacısı Sidonie Smith şöyle bir tespitte bulunur:

Kadınların bedensel olmayan bir yaşantıyı arayarak kendi özel kimliklerini pekiştirmeleri gerekliydi; çünkü bedenleri ağır ve kaçınılmaz bir biçimde ‘cinsiyetlendirilerek’ üretilmişti. Bu yüzden, okur kazanmak için ya bedeninin dışındakini anlatmaları ya da bedenlerinden vazgeçerek yazmaları gerekiyordu. Üstelik, beyaz erkek bedeninin cinsel bilginin ve cinsel anlamın belirleyici kaynağı olarak evrenselleştirilmesi kadın bedenini nesneleştirdi ve susturdu (Aktaran Aksoy, 2014, s. 47).

Bu noktada Kahlo’nun bedenini kullanımı görünüşün ötesinde, zihnini, bedensel ihtiyaçlarını ve kadın kimliğini de görünür kıldığını söylemek mümkündür.

Sanat tarihinde ilk kez bir kadın; tam bir içtenlikle, yalın ve sakinlik ve acımasızlık denilebilecek bir içtenlikle özellikle kadını ilgilendiren genel ve özel olguları dile getirmiştir. Çok yumuşak ve zalim olarak da nitelenebilecek içtenliği bazı şeylerin kesin ve tartışmasız bir biçimde tanıklığını yapmasını sağlamıştır. Bunun için kendi doğumunu, meme emmesini, aile içinde büyümesini ve her türden korkunç acılarını kesin olgularla genelleştirip, onları kozmogonik ifadesine ulaştığı durumlarda bile her zaman yapmış olduğu gibi gerçekçi bir şekilde, derinine inerek resmetmiştir. Frida Kahlo Meksika ressamlarının en büyüğüdür. Geleceğin dünyası için sahip olduğu değeri ölçmek mümkün değildir (Riviera’dan Aktaran Ustaoglu, 2008, s. 22).

Dolayısıyla Kahlo “yaşadığı zamana göre hayli cesur bir yaklaşımla, görünen ve görünmeyen arasındaki değişken sınırı, beden-zihin, dış-iç gibi ayrımları” resmederek yirminci yüzyılın kültürel eğilimlerinin ve çalışmalarının da öncülüğünü yapmıştır (Ustaoglu, 2008, s. 28).

Frida Kahlo bütün bu özellikleriyle sanat tarihinde önemli bir yer edinmiş ve “hem estetik, hem varoluşsal bir arayışa atılmış bir kadının, hala oluşum halindeki bir varlığın, doğmakta olan bir bilincin ‘iç imgeleri’ni gözler önüne” sererek geleneksel otobiyografiden çok daha fazlasını içeren otoportreler yapmıştır (Burrus, 2011, s. 29).

⁷ Kadın hareketi eylemcileri ve kuramcılarında Kate Millet’in Uçmak / Flying (1974) adlı eseri “kadın otobiyografi tarihinde kadının cinsel kimliğini ele alan bir anlatı” olarak önemlidir. Millet bu yapıtında kamusal kimlikle özel kimliğin birbirinden ayrılamayacağını açıkça göstererek bedeni yazmıştır (Aksoy, 2014, s. 45).

Görüldüğü gibi, otobiyografinin anlatımcı karakterine uygun bir ifade biçimi olabilen otoportreler kuşkusuz dönemlerin özelliklerine göre biçim değiştirirse de, Rembrandt'ın kendi duygularını yansıtmayı hedeflemesiyle başlayan otobiyografik anlatı süreci, sanatçıların kendi gerçekliklerini göstergesel simgelerle birlikte kurdukları bir anlatıya dönüşmüştür. Bu süreçte dondurulmuş bir 'an'ın görüntüsü sayılabilecek otoportresel yaklaşımlarda görünen gerçekliğin yerini algılanana, Kahlo ile birlikte ise kurgulanan bir gerçekliğe bıraktığı görülmektedir. Sanatçının kendi yaşamını anlatabilmek için başvurduğu görünüşü ya da bedeni Kahlo ile birlikte kişisel özelliklerin, sosyopolitik duruşun, cinsel ve kültürel kimliğin de yansıtılacak şekilde kurgulandığı bir araca dönüşmektedir. Dolayısıyla Kahlo'nun kişisel anlatısını kurarken yararlandığı bedeni aynı zamanda toplumsal olguların da yer aldığı simgesel bir araca dönüşerek, otobiyografik portrelerde görülen kişisel dışavurumun, 'an'ın bir belgesi olma özelliğinden sıyrılarak sanatçının kendini yeniden inşa ettiği bir düzeye geçişini işaret etmektedir. Bu yanı sıra Kahlo, döneminin 'kimlik' algısını ve düşünme biçimlerini de yansıtmaktadır. Bu noktada Gusdorf'un otobiyografi sözcüğünü çözümlemesi göz önünde bulundurulduğunda, otobiyografinin oto kısmın oluşturan kimliğin belirgin bir şekilde ön plana çıktığı ve otobiyografik anlatılarda sunulan 'ben'in dönemlerin düşünme ve algılama biçimlerine göre biçimlenmiş olduğu görülmektedir.

Douglas Kellner'in *Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası* adlı yazısında belirttiği üzere modernleşme sürecinde yaşam olanaklarının değişerek genişlemesi, kimliğin "seçilebilir, imal edilebilir- ve sonra yeniden imal edilebilir" olmasını sağlayan etkenlerden biri olsa da Aydınlanma'nın akıl kavramına değin "özsel, tözsel, birlikli, sabit ve özünde değişmeyen bir şey olarak" düşünülen kimlik, modernitede hala belirli roller ve normlar üzerinden biçimlenmekte; değişmez, tözsel ve sabit niteliğini korumaktadır (2001, s. 187-188). Buna göre insan; aile, ırk, din, cinsiyet gibi olgularla tanımlanan toplumsal roller ve beklentiler üzerinden -bir anne, bir oğul, bir Teksaslı, bir profesör, bir sosyalist, bir katolik, bir lezbiyen gibi- kimlik kazanmaktadır, ya da daha çok bu toplumsal roller ve olanakların bir birleşimidir. Modernitede toplumsal olarak tanımlanan mevcut roller, normlar, görenekler ve beklentiler arasındaki etkileşim yapısı varlığını koruduğu için "insan bunlar arasından karşılıklı tanımanın karmaşık süreci içinde kimlik edinmek amacıyla seçim yapmak, sahiplenme ve yeniden üretmek zorundadır". Böylece, modernitede kimliğin kurucu

unsurlarından biri "Öteki"dir ve "Ötekince-yönlendirilen karakter tipi geç modernliğin bildik tipidir; bu tip tanınmak için ve de kişisel kimliğin kurulması için ötekilere bağımlıdır" (Kellner, 2001, s. 187-188).

Bu noktada özellikle feminist ve postyapısalcı kuramlar bugünkü otobiyografik çalışmaların seyrini değiştirmiş ve otobiyografik eserlerdeki kimlik / benlik inşası sosyal ve tarihsel olarak üretilmiş kültürel bir yapı olarak algılanmaya başlanmıştır. Bu anlamda, postmodernizmle birlikte, "bireysel, yekpare ve özerk bir benlik merkezli ve tarifli anlatı" fikrine karşı çıkılması özellikle görsel sanatları doğrudan etkilemiş ve sanatçının yapıtında kendisini bir özne olarak nasıl konumlandırması gerektiği sorunu sanatın da temel sorunlarından biri haline gelmeye başlamıştır (Kara, 2013, s. 236).

2.2. 1960 Sonrası Sanatta Otobiyografik Yaklaşımlar

1960'lı ve 70'li yıllarda postyapısalcı ve postmodern kuramcılar genellikle özcü ve usçu kimlik anlayışını reddederek onu birbiri ardına sorunsallaştıran inşacı anlayış temelinde "modern toplumların sürat, büyüme ve karmaşıklaşmasının alabildiğine hız kazanmasının bir sonucu olarak" kimliğin çok daha değişken ve çok daha kırılgan hale gelmesini vurgulayarak kimliğin "bir söylence ve bir yanılsama" olduğunu öne sürmüşlerdir (Kellner, 2001, s. 189-190). Buna bağlı olarak, öznenin kendi yeterlilikleriyle değil söylemlerle belirlendiğini göstererek öznenin "anlamın kaynağı değil, dilin edimlerinden biri, iktidar ve kültürün bir ürünü" olduğunu belirtmişlerdir⁸ (Ünlü, 2015, s. 25-29). Bu noktada özellikle otobiyografinin temeli olan ve 'oto' kısmını gündeme getiren öznenin anlamın kaynağı değil, 'dil'in edimlerinden biri, iktidar ve kültürün bir ürünü' olarak değerlendirilmesi sanatçının kendisini yapıtında nasıl konumlandırması gerektiği sorununu da gündeme getirmiştir. Genel bir çerçeve oluşturmak adına Felsefe Sözlüğünde yer alan özne tanımı bu değişimleri özetleyecektir:

Özne ve nesne terimlerinin anlamı modern felsefenin başlangıcından itibaren kökten bir değişikliğe uğrar. Buna göre, özne artık algı, tasarım, izlenim, düşünce ve duygulara dayanak olan, düşünen, hisseden, bir şeylerin bilincinde olan şey olarak ben ya da zihin anlamına gelir. ... Bu modern özne, bilginin temeli olan rasyonel ve iradi varlıktır. Özellikle postmodernist bakış açısına göre, doğa ile araçsal bir kontrol ilişkisi içine girmiş durumda bulunan özne akla, rasyonalite ve bilime güvenir. İnsanlığın geleceğine ve ilerleme imkanına bakan modern özne, akli duyguların önüne koyar. ...

⁸ Bu kuramcılardan bazılarının sanatçının konumuyla ve otobiyografi ile ilişkili fikirleri ileride örneklenerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Modern özne, irade özgürlüğüne ve kişisel özerkliğe inanmakla birlikte, çoğunluğun iyiliği adına kişisel çıkarlarını ikinci plana atmaya hazırdır. Zira o, rasyonel kurallara, genel iradeye, toplumsal uzlaşılara, adil görünen standartlara saygı gösterir ve hakikat arayışının boşuna olmadığından emindir. Bu şekilde tanımlanan öznenin kurmaca bir şey olduğunu öne sürerken, öznenin ölümünü ilan etmekten geri durmayan postmodernizme göre, özne bir maske, bir kurban, modernliğin kalıntısı, liberal hümanizmin icadı, özne-nesne ikiliğinin kaynağıdır. O eylemin, yazının, ifade formlarının kökeni olmak bir yana, dildeki bir kavram, bir söylem etkisinden ibaret olan bir şeydir (Cevizci, 1999, s. 668).

Bu noktada birçok düşünürün özne kuramları farklıdır ve bazıları anti öznel kuramlar öne sürerler. Nitekim otobiyografik yaklaşımlar açısından önemli hamlelerde bulunan ve öznenin ölümünü ilan edenlerden biri Roland Barthes'tır. "Yazarın Ölümü" (1967) makalesinde Barthes, yazıyı "beden yazısının mutlak kimliğiyle başlayan, öznel kaçışlarımızın mekansallığını imleyen, bütün kimliklerin kaybolduğu bir olumsuzluk bileşiklik, doğallık" olarak tanımlar (1993, s. 140). Metin ise "yazının çok yönlülüğünün yapımıdır, birçok kültürden gelen ve karşılıklı ilişkiler içinde diyaloga giren, parodidir, karşı çıkıştır" (1993, s. 144). Ancak Barthes'a göre bu çok yönlülük hep yazara odaklanmıştır. Oysa ki okur "yazı oluşturmanın, çokluklarla hiçbiri kaybolmadan uğraşarak yazmak demek olduğu, bütün aktarmaların mekanıdır" ve bu yüzden yazının geleceği yazar mitinin parçalanmasına ve okurun doğuşuna bağlıdır. Çünkü metinde anlamı kuran yazar değil okurdur ve "okurun doğuşu yazarın ölümünün bedeli olmalıdır" (Barthes, 1993, s. 143-144). Dolayısıyla Barthes kültürün bir ürünü olarak gördüğü yazarın yok oluşuyla metnin kendisini ve okuyucuyu ön plana çıkarır. Barthes, bu bakışını 1975'te yazdığı kendi otobiyografisinde göstermiştir.

1960'lı yılların ideolojisinin (o yıllarda birleştirici ve dallar arası bir yapısalcılık, öznenin ölümünü yaşıyordu) temsilcilerinden biri olarak görülen Barthes'la birlikte bu sorun daha da keskinleşecektir. Nasıl olurdu da bu koşullarda hala otoportre ya da özyaşamöyküsü yazılabilirdi? Sorunun yanıtı 1975'te Roland Barthes'in Roland Barthes'ı ile geldi (Lejeune, 1999, s. 172).

Roland Barthes'ın *Roland Barthes* adlı otobiyografisi "Bütün bunlar bir roman kişisi tarafından söylenmiş gibi kabul edilmelidir" sözleriyle başlar (1998, s. 11). Oysa ki bir anlatı türü olarak otobiyografide yazarın "içtenlik, sağnık (sahihlik) ve gerçeğe bağlılık (sadakət) ilkelerine uyması" yani yazarın kişiliğinin ya da hayatının gerçeklik içinde yansıtılması beklenir (Demiralp, 1999, s. 178). Barthes ise bu ilk cümlesiyle okurun otobiyografideki gerçeklik beklentisini yok eder. Ardından gelen Barthes'ın ve aile üyelerinin fotoğraflarının altlarında kısa açıklamalar yer alır ve bu fotoğraflar yazarın gençlik yıllarında sonlanır. Barthes burada bir fotobiyografi sunar gibidir,

ancak yazar bu fotoğrafların onun hakkında bilgi vermeyeceğini ilk paragrafta şu sözlerle belirtir:

İşte başlangıç için birkaç resim: Yazarın kitabını bitirirken kendi kendisine sunduğu haz payı bunlar. Bu haz da bir büyülenme sorunu (hatta bundan dolayı da oldukça bencil). Bana şaşkınlık veren, neden verdiğini de bilmediğim, resimleri tuttum sadece (büyülenmenin özelliği bu bilgisizlik; her resimle ilgili söyleyeceğim de imgeselden öteye gitmeyecek) (Barthes, 1998, s. 13).

Yazarın bu cümlelerde fotoğrafların kendisine ait bir şey söylemediğini imlemekte, metnin devamında ise “gençlik fotoğrafının aynı zamanda hem çok boşboğaz (orada okunan şey benim bedenimdir), hem de çok ağzı sıkı (söz ettiği şey ‘ben’ ile ilgili değildir)” diyerek geçmişini fiziksel varlığının görüntüsü üzerinden sadece bir beden imgesi olarak kabul etmekte olduğu görülmektedir (1998, s. 14). Burada, geçmişinde yani “belleğinde yer alanlar”ı “bir imge deposu” olarak sunan Barthes, “eski imge repertuarından metne evrilme”yi ve özyaşamöyküsünün “ben’i dile getiren öykü” olmaktan çıkarak “dilini getirdiği ben” olmaya” geçişini göstermektedir (Barros’tan Aktaran Demiralp, 1999, s. 181).

Nazan Aksoy’a göre, Barthes böyle bir yaklaşımla hem geleneksel otobiyografiyi çökertir, hem de otobiyografide öne çıkan aile çevresi, çocukluk, gençlik yılları gibi bilgileri okura fotoğraflarla tanıtarak “resimleri sahiplenmemekle birlikte, belli bir zamanda ve mekanda var olmuş tarihi bir benliğin hikayesinin ipuçlarını görsel malzemeyle vermekten alıkoymaz” (2014, s. 33). Susan Sontag ise Barthes’ın otobiyografisini “metinle fotoğraflar, metinle yarı-gizli göndermeler arasındaki alışverişin kurmaca-ötesi kargaşası” olarak nitelendirir (1998, s. 140-141). Dolayısıyla Barthes otobiyografinin geleneksel yaklaşımını altüst ettiği gibi fotobiyografik bir yaklaşımla kendini imgesel bir görüntüden ibaret sunarak otobiyografinin sınırlarını bulanıklaştırmakta; bu kurmaca ötesi yaklaşımıyla otobiyografik metnin gerçeği temsil etme iddiasını da zedelemektedir. Ancak, Leigh Gilmore’a göre:

Gerçekliğin ne ölçüde temsil edilip edilmediği değil, otobiyografi metnindeki kimliğin hangi söylem pratikleri arasında üretildiğini anlamaya çalışmak önemlidir. Bir otobiyografide kendini gösteren gerçeklik geçmişe bugünden bakarak, o geçmişi bugünün bakış açısından yeniden kurgulayan bir gerçekliktir. Otobiyografide yaşantı [Erlebnis] yeniden şekillenir, gözden geçirilir, sınırlandırılır, dönüştürülür. Bu yüzden, anlatılan “ben”in arkasındaki yazar “ben”in her zaman dikkate alınması gerekir. Çünkü anlatılan “ben”i kurgulayan kişi kimi ayrıntıları seçip kimilerini görmezden gelen o arkadaki, yazar “ben”dir. Sonuç olarak, otobiyografinin konusu tekil bir bütünlükten çok, metnin içinde kendini gösteren söylemler, o söylemlerden çıkan anlamlardır (Aktaran Aksoy, 2014, s. 35-36).

Gilmore'un burada altını çizdiği 'bağlam' sadece otobiyografinin değil aynı zamanda geç modern ve postmodern sanatın da içeriğini büyük ölçüde sağlayandır (O'Doherty, 2013, s. 100). Bağlamın ön plana çıkması ise, sanatta biçim yerine içeriğin benimsenmesinin yolunu açarak, sanatçıların disiplinlerarası ilişkiler kurabildikleri ve akla gelebilecek her türlü malzemeyi sanatın nesnesi haline getirebildikleri bir sanat ortamının gelişmesinde ve sanatın kavramsallaşmasında etkili olmuştur.

Öte yandan bağlamın ön plana çıkması otobiyografiye yaklaşımda da yeni temsil olanaklarını mümkün kılarak otobiyografi kavramına yeni açılımlar getiren eserler üretilmesini sağlamıştır. Bu noktada otobiyografide sunulan kimliğin kurgulandığı genel söylem pratiklerini incelemek adına otobiyografiye iki tür yaklaşım saptamak mümkündür. Bu yaklaşımlardan ilki, "beden içerikli yaklaşımlar"dır ve daha çok otoportresel ve performatif uygulamaları içerir. Ayrıca bu yaklaşım Feminist sanatçılar tarafından sıklıkla tercih edilmektedir. İkincisi ise kişisel tarihin ve belleğin öne çıktığı yaklaşımlardır ve "kişisel tarih içerikli yaklaşımlar" olarak ele alınacaktır. Böyle bir saptamada kişi kavramının beden ve bellek üzerinden bileşimi söz konusudur⁹.

2.2.1. Beden İçerikli Yaklaşımlar

Otobiyografik bir temsili olanaklı kılan otoportre türünde çalışmalarda görülmektedir ki, sanatçının kendi hayatını anlatabilmek için başvurduğu görünüşü ya da bedeni modernizmde kişisel özelliklerin, sosyopolitik duruşun, cinsel ve kültürel kimliğin de temsil edilebilecek şekilde kurgulandığı bir araca dönüşerek toplumsal olguların da yer aldığı simgesel bir inşa düzeyine işaret etmektedir. Bu bağlamda özellikle postmodern dönemde, kurgusal anlatımlar yaratmak, "özbenliğin bir oyun alanını ya da hayali olarak özdeşleşebilecek diğer çalışmaları türetmek için" daha çok kadın sanatçılar tarafından kullanılan 'fotoğraf' geniş ölçüde yararlanılan bir araçtır ve "özellikle Cindy Sherman otoportre fotoğraf ikonalarında özbenliğin parçalı bir

⁹ Terence Penelhum genellikle kişisel kimlik sorusuna verilen iki tür yaygın cevap olduğuna dikkat çeker ve bunların "bir kişinin kimliğini bedeninin kimliği olarak gören" ve "sahip olduğu anılar kümesi" olarak gören cevaplar olduğunu belirtir. Penelhum için "kişilerin değiştirilemez derecede psikofiziksel niteliği"ni gözardı eden kimliğin tek zorunlu ya da yeterli özelliğinin bellek olması bakışı sınırlıdır. Çünkü "kişi kavramımızın vazgeçilmez bileşenleri hem bedensel ölçüt hem de bellek ölçütüdür" (Aktaran Randall, 2014, s. 250).

kavramını alttan alta ve bazen de çok rahatsız edici bir yolla ifade etmiştir” (Fleming ve Honour, 2016, s. 884).



Görsel 9. Cindy Sherman, 1979,
İsimsiz Film Kareleri / Untitled Film
Still #35. Erişim: 18.10.2017.
<https://goo.gl/es4ZRc>



Görsel 10. Cindy Sherman, 1980,
İsimsiz Film Kareleri Untitled Film
Still #81. Erişim: 18.10.2017.
<https://goo.gl/2uU38W>

Cindy Sherman’ın 1977-80 yılları arasında çektiği *İsimsiz Film Kareleri* (Görsel 9-10) Sherman’ın kendi yaşamının bireysel bir sunumu yerine, kendi bedeni üzerinden gösteri kültürünün cinsiyet rollerine yüklediği anlamların irdelendiği bir seri olarak tamamen kurgusal sahnelerden oluşmaktadır. Sanatçının hem yönetmeni hem oyuncusu, hem öznesi hem nesnesi olduğu bu performatif fotoğraflar medya toplumunda kadın kimliğinin toplumsal inşasına dair veriler içermektedir.

Sherman'ın gerçeklikle kurgu arasında kalan, bir anlamda kurgusalın yeniden kurgusu olarak okunabilecek imgeleri, kimliğin toplumsal kodlarla şekillendirildiği düşüncesinden hareket etmektedir. Her fotoğrafta farklı bir kimlikte karşımıza çıkan Sherman, hem kendisidir hem değildir, aslında kendi ben'ini paramparça ederek yapı sökümü uğratmaktadır (Antmen, 2010, s. 280).

Böyle bir yaklaşımla Sherman, kendi ‘ben’ini yapı sökümü uğratarak, otobiyografik bir bakıştan çok otoportresel yaklaşımın sınırlarını genişletir. Buysa, özne nesne bütünlüğünü sağlayan ve kişisel bir sunum olarak ele alınan otoportrenin postmodern dönemde kurmaca yanının altını çizerek bir söylem aracına dönüşebildiğini gösterir. Mesela, Barthes’ın otobiyografisi edebi bir tür olarak metnin gerçekliğini

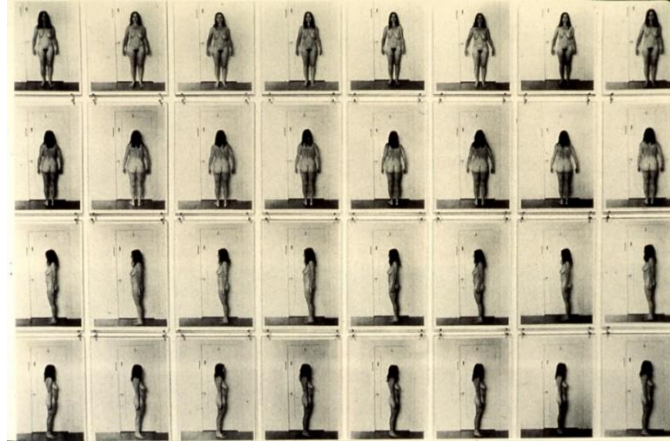
bulanıklaştıran bir otobiyografidir ve yazar yapıttaki yaşamsal değerinin metnin kendisinden öteye gidemeyeceğinin altını çizer. Yapıtta yer alan fotoğraflar ise bir yanıyla bireysel bir tarihe referans olarak geçmişinin bir belgesi niteliğiyle oldukça da gerçekçidir. Bu noktada Sherman'ın performatif fotoğraflarındaki yaşamsal değerinin de görünenden fazla olmadığı söylenebilir.

Dolayısıyla Sherman'ın kendi ben'ini yapıtsöküme uğratarak kurguladığı bu tavrı kişisel olanın politik olduğu fikrinden hareket eden feminist perspektifin otobiyografi yaklaşımını daha net karşılamaktadır.

Feminist yaklaşıma göre otobiyografi, kişisel yaşamların bireysellik çerçevesinde anlatıya dönüştürülmesinden çok, bir toplumsal bir kategori olarak kadınların toplumsal cinsiyet kimlikleri ile yakından ilişkilidir. Bu bağlamda otobiyografi, kadınlar hakkında kültürel uzlaşımlar sonucu üretilen toplumsal cinsiyet kimliğinin ortaya çıkarılması, sorgulanması, yeni toplumsal cinsiyet kimliklerinin yaratılması gibi açılardan önem taşıyan bir anlatı türüdür (Başlı, 2005, s. 2).

Bu perspektiften bakıldığında, feminist bir bakışla kadın kimliğinin medya kültüründe biçimlendirilmesini sorgulayan Sherman'ın otoportresel fotoğrafları kimliğin toplumsal inşasına işaret etmenin yanı sıra 'bakışın öznesi ve nesnesi' olarak kadın temsiliyetinin cinsel politikasını da göstermektedir (Pollock, 2010, s. 240-247).

Feminist otobiyografi tanımından hareket edildiğinde; Faith Wilding' in geleneksel rolünü benimsemiş bir kadının yaşamdan beklentilerini bebeklikten itibaren kronolojik bir şekilde düzenleyerek dile getirdiği *Bekleyiş* (1971) performansı, Eleanor Antin'in 'ideal' vücut ölçülerine ulaşabilmek için yaptığı rejimin fotografik günlüğünü tuttuğu *Geleneksel Bir Heykel Yontmak* (1973) (Görsel 11) isimli çalışması, tarihin kadın bedenine uyguladığı şiddete kendi bedenini kanatarak metaforik bir yanıt veren Gina Pane'in *Ruh Hali* (1974) performansı gibi performatif uygulamalar feminist perspektifle oluşturulmuş beden içerikli çalışmalara örnek gösterilebilir (Antmen, 2010, s. 243). Bu çalışmalarda sanatçıların otobiyografik görünen eylemlerindeki ortak özellik kendi bedenlerini bir aracı ve deneyim nesnesi olarak ele almalarıdır.



Görsel 11. Eleanor Antin, 1973, Geleneksel Bir Heykel Yontmak / Carving: A Traditional Sculpture. Erişim: 17.01.2018. <https://goo.gl/8oGBrd>

Öte yandan, kadınlığın inşasında toplumsal, psikolojik ve kültürel yapıların bu inşa sürecinde etkisini kendi deneyimleri üzerinden sorgulayan Mery Kelly'nin 1973-79 yılları arasında gerçekleştirdiği *Doğum Sonrası Belgesi/ Post-Partum Documents* başlıklı çalışması ise sanatçının öznel deneyiminin feminist perspektifte yapı sökümü uğratılmasına güzel bir örnektir. Kelly birden fazla düzenlemeden oluşturduğu bu seride kendi çocuğuyla olan ilişkisine dair deneyimlerini içeren nesnelere kullanarak toplumsal yaşamda kadınların geleneksel rollerinden olan anneliğin biyolojik olarak verili olmaktan çok öğretilen, inşa edilen bir olgu olduğunu belgelemiştir. Sanatçı Documentation III'te yer alan günlüğü, çocuğu ile diyaloglarının ses kayıtları, çocuğunun bezleri, desenleri vb. deneyim nesnelere aracılığıyla anneliğe dair verdiği bilgileri "“annelik” (ataerkillik) çerçevesinde annenin öznelliğinin inşasını açıklayan Lacancı bir psikanalitik metinle” destekleyerek “izleyicinin aynı anda birden fazla durumu kurgulamasına” da olanak tanıyarak söylemini oluşturmuştur (Kelly, 2010, s. 263-264). Dolayısıyla burada yaşanmış bir deneyimin kuramlaştırılarak ideolojik bir işlev gördüğünü söylemek mümkündür. Nitekim;

"Sanat nesnesi"ni, temelinde yatan bilinçdışı işleyişlere işaret etmek amacıyla açıkça bir fetiş nesnesi olarak kullanıyorum. Lekelerin, işaretlerin ve sözcük baskılarının kendi başlarına taşıdıkları simgesel değer çok önemsiz olabilir; ama bunlar benim yaşam deneyimimde çok büyük bir etki gücüne sahip. Psikanaliz bağlamında bu öğeler, ruhsal enerji yüklenmiş anı izlerinin görsel temsilidir. Günlükler, zaman cetvelleri ve beslenme tablolarıyla birlikte bu kayıtlar, bir anne olarak yaşadığım deneyimi "temsil eden" söylem dediğim şeyi oluşturur; ancak saydığım bu öğeler, bilinçli olarak, diyagramlarla, algoritmalarla ve dipnotlarla çatışmalı bir ilişki içinde oluşturulur; böylece, yaşadığım bu deneyim hakkında bir feminist olarak yaptığım analizi "temsil eden" bir başka söylemi meydana getirir (Kelly, 2010, s. 264).

Sanatçının kendi ifadesinden de anlaşılacağı üzere burada otobiyografik bir hamleyle annelik deneyiminin feminist bir söylem oluşturmak üzere tersyüz edilmesi söz konusudur. Ayrıca, sanatçının çocuğuna ve kendisine ait olan nesnelere çalışmasına taşınması otobiyografik yaklaşımlarda sanatçının yaşamından doğrudan alınan imgesel verilerin ve nesnelere de otobiyografik temsilde bir araca dönüşümünü örneklemektedir. Ancak örneklenen sanatçılar doğrudan bir otobiyografi sunmak yerine otobiyografi kavramının özellikle biyografi kısmını yapı sökümü uğratarak sadece eylemi, söylemi kurgulayacak bir araç olarak kendi bedenlerine, yaşamlarına ya da deneyimlerine dair belgelere yer vermiş ve otobiyografik değerlendirilebilecek hamlelerin tek bir bakış açısından okunamayacağını göstermişlerdir. Böyle bir dönüşümde kuşkusuz postyapısalcı ve postmodern kuramcılarının etkisiyle otobiyografinin ‘oto’sunun “verili ve değişmez bir başvuru merkezi değil; sürekli yeniden icat ettiğimiz bir şey” olmasının görülmesi kadar feminist bakış da oldukça etkili olmuştur (Eakin’den Aktaran Randall, 2014, s. 264). Ahu Antmen’in de altını çizdiği üzere feminist sanat anlayışı “1960 sanat tanımının, içeriğinin, ifade biçimlerinin ve malzemesinin sınırlarını” genişleterek postmodern sürecin gelişiminde önemli bir rol oynamış; “kadınlığını sanatının bağlamı ve içeriği haline getiren sanatçıların ortaya çıkmasında” ve otobiyografiye bakışı değiştiren perspektifler oluşmasında etkili olmuştur (2010, s. 241, 244).

2.2.2. Kişisel Tarih İçerikli Yaklaşımlar

Altmışlı yıllardan itibaren antropoloji, dilbilim, sanat kuramları ve sosyal bilimlere dek pek çok alanda etkisini gösteren yapısalcı eleştiride özne, deneyimin ve temsilin imkânsızlığı ile eleştirilmiştir. Ancak yetmişli ve seksenli yıllarda “güncel simgesel metalar pazarında ve akademyada görülen hayatın ve gerçeğin dokusunu deneyimin hatırlanmasına yerleştirerek yeniden inşa etme” eğilimlerinin ve “geçmiş araştırmalarından şimdiki zamana dair kültürel çalışmalarda birinci tekil şahısın bakış açısının yeniden değer kazanması” yoluyla öznel boyutun önem kazanması

eğilimlerinin sonucu *öznele / özneye dönüş* etkinlik kazanmış ve “daha önceki yıllarda dışlanan öznelere üstünlüğü” yeniden tanınmıştır (Sarlo, 2012, s. 16-17, 25-26).

“Özneye dönüş”, yetmişli ve seksenli yıllarda tarihyazımının “dile dönüşü” olarak adlandırılanla eş zamanlı olarak, ya da çoğu kez onu gölge gibi izleyerek gerçekleşti: “Mesele bir şekilde tarihin aktörlerini demokratikleştirmek, dışlananlara, adı ve sesi olmayanlara söz hakkı tanımaktı. 1968’i izleyen yıllarda aynı zamanda siyasal bir tutum da söz konusuydu; medyaya -radyo ve televizyona- yayılacak, medya gitgide daha çok sokaktaki adama danışır olacaktı” (Wieviorka’dan aktaran Sarlo, 2012, s. 101).

Sarlo’ya göre, hayatın ve gerçeğin dokusunu deneyimin hatırlanmasına yerleştirerek gerek ideolojik gerekse kavramsal olarak kendini gösteren yeniden inşa girişimlerinde, kültür sosyolojisi ve kültürel incelemelerde yapıların tuttuğu yeri öznelere kimliğinin almaya başlamasıyla “sözlü tarih ve tanıklıkların, anıları korumak ya da zedelenen bir kimliği tamir etmek için (özel, kamusal, duygusal, politik) hayatını anlatan birinci tekil şahısa güvenini geri kazandırmış” ve “*öznele / özneye dönüş*” etkinlik kazanmıştır (Sarlo, 2012, s. 16-17). Sarlo’nun çerçevesindeki deneyimin, tanıklıkların ve anıların dönüşü daha çok toplumsal / kitlesel / dönemsel tanıklıklar aracılığıyla tarihi önem arz eden politik ve sosyal olaylarla yakından ilgilidir. Yahudi Soykırımını bunun en güçlü örneği olmakla birlikte, bu tarz tanıklık ve deneyim anlatıları kadar Feminist sanat anlayışı da öznelere güçlendiren kategoriler olarak otobiyografi pratiklerini desteklemiştir.

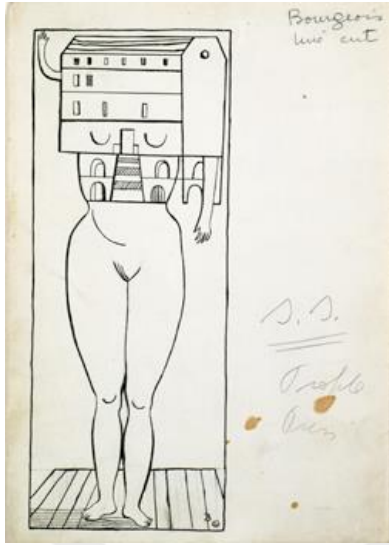
Öte yandan bütün psikososyal kuramların gözlenebilir durumları temel alması gerektiği savından ilerleyen davranışçılığın 19. yüzyıl sonlarında psikolojide baskın hale gelmesi, içsel ve zihinsel süreçler olduğu için doğrudan doğruya gözlenemeyen anıların incelenmesini zorlaştırsa da 1970’li yıllarda nöropsikolojinin ayrı bir araştırma alanı olarak gelişmesi bellek ve kolektif bellek alanında yapılan çalışmaların artmasını sağlamıştır. Bu çalışmalar doğrultusunda bilişsel bilimin hikayelerin ve anıların nasıl modellendiğine ve temsil edildiğine ilgi göstermesi anıların “kişinin geçmiş, mevcut ve olası gelecek kendiliklerinin yorumlanması açısından” önem taşıdığına görülmesini sağlamıştır (Williams ve Conway, 2015, s. 56). Kuşkusuz bu görüş -psikoloji literatürünün de en yaygın yanıtı olan- benliği anıların oluşturduğu ve bilginin temeli olan belleğin “aynı zamanda benlik bilgisinin de temeli” olduğu fikrine dayanır. Çünkü anılar: “bireyin ‘sahip olduğu’ kendine özgü bilgilerle, onu

diğerlerinden ayıran birey olma durumunun bir ifadesi”dir (Boyer, 2015, s. 10; Randall, 2014, s. 250; Williams ve Conway, 2015, s. 44-47).

Otobiyografi içerik olarak her zaman anılardan beslenen bir tür olmuştur. Louise Bourgeois anılarından yola çıkarak oluşturduğu otobiyografik çalışmalarıyla 21. yüzyılın dikkat çekici sanatçılarından biridir. Çalışmalarında referansını kendinden ve çocukluk travmalarından alarak sanatının içeriğini kadınlığı ve aile travmaları odağında kuran Bourgeois, benliğini anılarının oluşturduğunu düşünür ve anılarını otobiyografik bir şekilde sanatının merkezine yerleştirmiştir. Çocuklarıyla ilgili bir anne, dominant bir baba, iki kardeş ve dadının olduğu bir ailede büyüyen Bourgeois, babası ve dadısı arasındaki özel ilişkiden dolayı taşıdığı çift taraflı güvensizlik duygusuyla bu duruma olan öfkesini birçok çalışmasında ele almıştır. Sanatçı zedelenen kimliği ve duyduğu öfkeyle başa çıkmanın yolunu özellikle heykele yönelerek bulmuş ve geçmişini yeniden deneyimleyebileceği alanlar/mekânlar yaratmak için heykelin fiziksel / mekânsal olanaklarından yararlanmışır.

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

Bourgeois’in otobiyografik yaklaşımıyla oluşturduğu ilk dönem işlerini *Femme Maison / Kadın Ev* (Görsel 12) serisi oluşturur ve daha sonraki yıllarda bu seri heykel formuna da dönüşür (Görsel 13).



Görsel 12. Louise Bourgeois, 1947, Kadın Ev/ Femme Maison. Erişim: 18.10.2017. <https://goo.gl/RcNBMx>



Görsel 13. Louise Bourgeois, 1994, Kadın Ev/ Femme Maison Erişim: 18.10.2017 <https://goo.gl/f1U9u9>

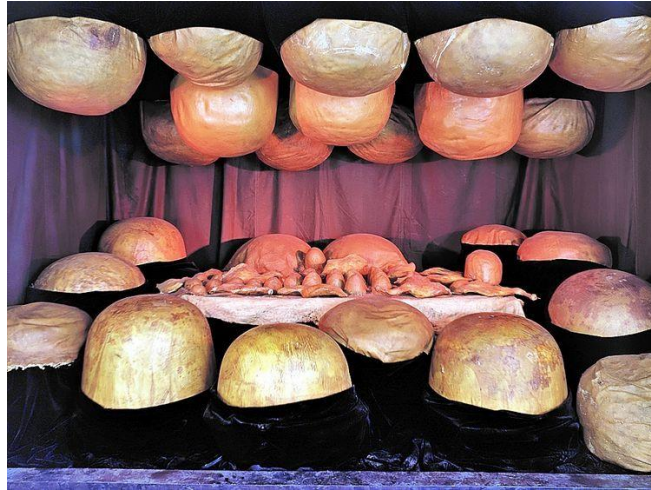
Kadın Ev'lerde ilk dikkat çeken sanatçının kendi imgesine ve yaşantısına dair doğrudan bir görsellik olmayışdır ve bu çalışmalar bir otoportre gibi değerlendirildiğinde otobiyografinin de karşılığına denk gelen otoportresel yaklaşımda özne nesne özdeşliğinin bozulduğu görülmektedir. Bu konuda yazarın ölümüyle sanatçının kendini yapıtında nasıl konumlandırması sorunu ile ilgili etkili olmuş bir diğer önemli isim Michel Foucault'dur. Foucault'ya göre yazı ile ölüm arasındaki ilişki yazan öznenin bireysel özelliklerinin "yazı içinde silinmesinde dışavurulur" ve "kendisi ile yazdığı şey arasında kurduğu bütün gizli işleyişten yararlanan yazar özne, kendi tikel bireyselliğinin göstergelerini silerek gizler". Bu yüzden Foucault çağdaş yazında önemli olanın "yazma edimini dışarı vurmak ya da dile bir özne iliştmek değil, yazan öznenin onun içinde kaybolduğu bir mekân yaratmak" olduğunu belirtir. Çünkü yazı "gösterilenin içeriğinden çok, gösterenin doğasına göre düzenlenen göstergelerin karşılıklı etkileşiminden oluşur" (1993, s. 99). Dolayısıyla otobiyografik anlatıda da sanatçı eserinde kendini gizleyerek göstergelerle var etmelidir ve Bourgeois'in işleri buna güzel bir örnektir.

Görsel 12 ve 13'te görüldüğü üzere, kadın bedenini örtmüş olan ev, kadın için hem bir yuva, hem de bir kafes veya hapisane gibidir. Yani ev, kadını korumaktayken aynı zamanda mahkumlaştırmaktadır. Dolayısıyla Bourgeois, kadının ev içi deneyimlerini/vasıflarını kadın figürünün üst bedenini ev ile kapatarak ifade ederken kendi yaşamına dair de ipuçları vermektedir.

Bu seri kadınların kafalarını bazen de vücutlarını evlerle değiştiren bir çalışma serisidir. Rahatsız edici ama garip düşünceler içeren bu imgeler yeni evlenmiş bir kadın sanatçı hakkında kendi kimliğini evin konforu ve terörü ile değiştirdiği gibi bir gerçeği ortaya koyar sanki (Tanner'den Aktaran İlter, 2006, s. 33).

Ayrıca Bourgeois bu seriyle kendisinin ev içindeki annelik ve eşlik gibi kadınlık görevlerine işaret etmenin yanı sıra toplumda kadına yüklenen değerlere dair bir sorgulamaya da işaret etmektedir. Deborah Wye de benzer bir perspektiften değerlendirerek *Kadın Evler*'de 'evcimenlik' kavramının 'bu kadınların kimliği haline gelmesine' ve kadının fiziksel varlığının binanın önyüzü ile saklanarak tutsaklaştırılmasına dikkat çeker: "Zira insanın en önemli karakteristiği olan yüz kısmı yerine ev figürü almış, kadının özgül kimliği yok sayılmıştır" (Aktaran Yılmaz, 2015, s. 5). Bu noktada diğer örneklerde görülen bedenin araçsallaşmasından farklı olarak Bourgeois'da kendi kimliğini belirtecek en önemli karakteristik öğenin yerini alan ev imgesi ile aracı olan beden kadının toplumsal konumuna dair bir söyleme dönüşür.

Sanatçının 1974'te gerçekleştirdiği *Babanın Yok Edilişi / Destruction of the Father* (Görsel 14) adlı çalışması ise otobiyografik içeriğin öne çıkışı açısından oldukça etkili bir düzenlemedir. Mağara görünümünü andıran ve organik formlar içeren bu çalışma, baba figürünün yemek masasında tüketilerek yok edilmesinin organik formlar aracılığıyla kurgusudur. Düzenlemenin merkezinde yer alan heykelin hem masa hem de yatağı temsil ettiğini belirten Bourgeois'e göre burada çocuklar ele geçirdiği babayı masaya koyarak parçalarına ayırır ve babayı tasfiye ederlerken aynı yolla baba da çocukları tasfiye etmektedir (Bourgeois'den Aktaran Katz, 2008).



Görsel 14. Louise Bourgeois, 1974, Babanın Yok Edilişi / Destruction of the Father. Erişim: 18.10.2017. <https://goo.gl/Z4qw1n>

Bu çalışmayı inceleyen Sasha Bergstrom-Katz yemek masasının ev içinde yarı-kamusal bir alan, -özellikle ebeveynlerin paylaştığı- yatağın ise özel alana karşı gelmesinden hareket ederek babanın yatağında yaptığı şey yüzünden yok edilmesinin altını çizer (2008). Bu durumda sanatçının heykelde kurguladığı yatak ve masa ikiliğinde, babanın dadısı ile olan ilişkisine duyduğu öfke yatağa, masa ise babanın yok edilmesiyle bu öfkeden arınmaya karşılık gelmektedir. Bu arınma ya da geçmişle başa çıkma çabası sanatçının birçok işinde görülmektedir. Öte yandan sanatçının bu yaklaşımı ataerkil düzende ailenin yapıtaşı sayılan babalık kavramını da hedef almasıyla yine kişisel olduğu kadar toplumsal sorgulamalara kapı aralar. Sanatçının 90'lı yıllarda üretmeye başladığı *Hücreler* serisi de böyle bir temanın ürünüdür.

Bu seride yer alan ve seriye de ismini veren *Hücre* adlı çalışma (Görsel 15) sanatçının, büyüdüğü evin maketinin bir kafes içinde, ancak imha edilmesi için yukarıda bekleyen bir giyotinle kurgulanmasıyla oluşturulmuştur ve *Kadın Ev*'ler serisiyle benzer bir ikililikle hapsolma-koruma-yok etme gibi zıtlıkları içerir. Sanatçı, *Hücre*'de oldukça kişisel bir yapı olan büyüdüğü evi yok etme girişiminin yanı sıra bu seride evin en mahrem alanı olan yatak odasını da kişisel tarihi içinde yeniden kurgulamıştır.



Görsel 15. Louise Bourgeois, 1990-93, Hücree / Cell (Choisy). Erişim: 18.10.2017.
<https://goo.gl/o3krJp>



Görsel 16. Louise Bourgeois, 1994, Kırmızı Oda (Ebeveyn)/ Red Room (Parents). Erişim: 18.10.2017.
<https://goo.gl/RQ96EN>



Görsel 17. Louise Bourgeois, 1994, Kırmızı Oda (Çocuk)/ Red Room (Child). Erişim: 18.10.2017. <https://goo.gl/czrsfh>

Bazı görsel örneklerine yer verilen *Hücreler* serisi bir dizi anı hücrelerinden oluşan otobiyografik mekanlar olarak kurgulanmıştır. Bu hücre odaların her birinin bir hikâye anlattığını söylemek mümkündür. Örneğin *Kırmızı Oda*'larda, (Görsel 16-17) baskın olarak öne çıkan kırmızı tonlar şiddet, tehlike, utanç, kıskançlık vb. duyguları temsil

etmektedir (<https://goo.gl/xswrj5>). *Kırmızı Oda (Ebeveyn)*'de kırmızı renk yatağı ön plana çıkarırken yatağın üzerine yerleştirilen nesnelere sanatçının duygularıyla başa çıkmayı işaret edebileceği gibi babanın ilişkisinin ölümüyle gelecek bir kurtulmayı da işaret edebilmektedir. *Kırmızı Oda (Çocuk)* ise annesinin aile mesleği olan halı dokuma ve restorasyon işine yönelik nesnelere donatılarak anneye ve çocukluk anılarına dair göndermeler içerir. Dolayısıyla sanatçının bellek / hafıza ilişkisi içinde yarattığı bu mekânsal düzenlemeler sanatçının anılarını temsil etmesi için seçmiş olduğu nesnelere birbiriyle ilişki kurmasıyla ve içerdiği göndermelerle kişisel tarihine de dönüşerek eksiksiz bir otobiyografi oluşturmaktadır. Bu açıdan sanatçının otobiyografik içerikten yola çıkarak ataerkil düzenin temeli varsayılan aile kurumunu hedef alan yaklaşımı, deneyimleri aracılığıyla kişisel travmaları çerçevesinde oluşturulmuştur.

Bourgeois'ın otobiyografik içeriğinin temsilindeki yaklaşımlardan bir diğeri de, *Kadın Ev*'lerde olduğu gibi otoportresel bir yoldur. Ancak *Kadın Ev*'lerde de görüldüğü üzere klasik anlamda bir oto/portrede belirli bir kişinin benzerliği, kişinin karakteri ve duygusallığının ifadesi olması gibi beklentiler Bourgeois'in otoportresel yaklaşımında -*Hücre XXVI*'de (Görsel 18) olduğu gibi- temel insanlık duygularını temsil eden sembolik formlar olarak işlev görmektedirler.

Daha önce ifade edildiği gibi portrelerin kişiyi nesnel olarak somutlaştırarak kimliği görünür kılma özelliğine sahip olması ve bu kimliğin yansıtılabileceği en önemli kısmın yüz kısmı olması otobiyografik desteğini arttırıyordu. Ancak Bourgeois yüzün temsil ettiği bu kimliğin yerine metaforik bağlantılarla oluşturulan bir otoportre yaklaşımı sergileyerek yüzü değil formları ve bedeni sanatçıyı referans edecek bir aracı olarak kurgular. Öte yandan sanatçının dikilmiş yama işleri geç dönem işlerinin karakteristik özelliğidir ve annesinin dikişlerini ya da halılarını restore edişini izlediği çocukluk anılarına referans oluşturur (<https://goo.gl/kddT78>).



Görsel 18. Louise Bourgeois, 2003, Hücre / *Cell XXVI*. (detay). Erişim: 18.10.2017.
<https://goo.gl/kddT78>

Hasan Bülent Kahraman, kendi küratörlüğünde ve Akbank Sanat Kapsamında düzenlenen “Louise Bourgeois: Dünyadan Büyük” Sergisi için kaleme aldığı yazısında sanatçıyı ve ele aldığı bağlamları şu şekilde anlatır:

Kadın, Louise Bourgeois’da tek başına bir olgu değil... Kadını çözümlemekle Louise Bourgeois hem insanlığın ortak ve derin bilincini irdeliyor ve sorguluyordu hem de onun bir başka kurucu ögesi olan babalık kavramını çözümlüyordu. Batı metafiziğinin üzerine oturduğu babalık ve onun ekseninde gelişen uygarlık böylece Louise Bourgeois’ın öncelikli tartışma alanıydı. Yapıtları bu arketiplere, sembollere ve göstergelere yöneldiği için her zaman irkiltici, her zaman kışkırtıcıydı. Zaman zaman ürkütücü de olabiliyordu. Bu ele aldığı nesnelere, üstünde durduğu öznenin niteliğinden kaynaklanıyordu. Louise Bourgeois kadını/kadınlığı tekil bir olgu olarak hiçbir zaman düşünmedi. Onu insanlığı oluşturan tüm öğelerin, katmanların bir sentezi olarak ele aldı. Kadını, batı metafiziğinin ‘tekinsiz’ bir olgusu olarak gören düşünceyi eleştirdi. Bu çabasında hafızayı, mekânı, kimliği, aidiyeti ve hepsinden önemlisi bedeni kendisine nesne edindi. Tüm bu öğelerin yalınlaştırıldığında, bağlamlarından soyutlandığında insan için tekinsiz olabileceğini gördü. Öte yandan mimarlıkla belleği, bedenle aidiyeti ve kimliği bir arada düşündü ve yoğurdu. Hatta gündelik hayatın nesnelereyle bu unsurları birleştirmekten de kaçınmadı. Sürrealist bir realizm denebilirdi onun yaptıklarına.... Kendi çocukluk belleğinin kapalı kutusunu açarken Pandora’nın Kutusu’nu da açıp, benliğini sanatsallaştırdı (Kahraman, 2015, s. 4-5).

Nitekim geçmiş ve şimdinin sentezinde geçmişinde çözemediği şeyleri pasiften aktife çevirmeyi başaran Bourgeois, anıları üzerinden cinsiyet, kadın, aile, beden gibi olguları hedef alarak oluşturduğu çalışmalarıyla kişisel tarihin desen, heykel, yerleştirme gibi disiplinler içinde nasıl ele alınabileceğine dair de önermeler getirmiş ve sanat dünyasında ayrıcalıklı bir yer edinmiştir.

Tracey Emin ise günümüz sanatında cesur itiraflarıyla adından sıkça söz ettiren bir sanatçı olarak kişisel hikayesini desen, heykel, fotoğraf ve video gibi günümüz sanatının geniş ifade ve malzeme olanaklarından yararlanarak anlatmayı tercih etmiştir. Hristiyanlığın itiraf etme kültüründen doğduğu kabul edilen otobiyografinin günümüzde büyük bir ölçüde sorunlu olan ahlak kavramı çerçevesinde sınırlarını sorgulayan Emin'in çalışmaları toplumda ayıp addedilen itiraflarıyla bakışları üzerine çekmesi açısından medyada da adından oldukça söz ettirmiştir.

Tracey Emin aynı zamanda “*Yaban Vatan*” adında bir otobiyografi yazmıştır. Fragmentif anlatımlarla oluşturduğu otobiyografisinde dile getirdiği üzere, hep normal bir çocukluk yaşamak isteyen Emin, çok küçük yaşlarda fiziksel, cinsel ve sözlü istismara uğrar ve sorunlu bir büyüme dönemi geçirir (2007, s. 5). Ancak kendisini kurban rolünde de sunmaz; olduğu gibi, hataları ve pişmanlıklarıyla ortaya koyarken aynı zamanda kendisini tatmin etmeyen tarafları ve buna sebep olanları da ifşa eder.

Çocukken cinsel taciz talihsizliğini yaşadım. On üç ya da on dört yaşında genç bir kızken rezil bir alışkanlık edindim; benden çok daha yaşlı erkeklerle cinsel ilişki kurma alışkanlığı.

Gerçek şu ki bu erkekler erkek değildi. Zayıf yaratıklardı, eril benliklerini on üç yaşında bir kıza becererek kazanmaya çalışıyorlardı (Emin, 2007, s.133-134).

Sanatçının cümlelerinde de görüldüğü gibi, yaşadığı olayları ya da duyguları paylaşarak aslında bastırılanı, gizlenenini ortaya koyan Emin, özellikle birçok toplumda tabu olan cinsellik olgusuna provokatif bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. Bu yüzden Emin'in çalışmaları toplumsal aşağılanma, cinsiyet ve ırk ayrımcılığı, tecavüz, kürtaj, alkolizm gibi kişisel travmatik olayların ifşasını içerir.

Sanatçının 1995'te yaptığı *Uyuduğum Kişiler 1963-1995* (Görsel 19) adlı çalışma girişin açık bırakıldığı ve içeriğinin aydınlatıldığı bir çadırdan oluşmakta ve Emin'in doğumundan itibaren yatağını paylaştığı -çoğunluğu seks partnerleri olsa da ikizi, büyükannesi, aldırılmış olduğu fetüsler dahil- 102 kişinin dikişle işlenmiş isimlerini içermektedir. Ayrıca seyirci bu isimleri görebilmek için çadırın içine girmek durumundadır. Dolayısıyla sanatçı çadırı bedenine işaret edecek bir gösterge olarak kullanır ve çadırı kendi bedeni gibi sunarken seyirciyi de etkileşime sokarak yan yana yatmanın bağına ve yatağın mahremiyetine vurgu yapmaktadır (<https://goo.gl/4DxvsH>). Aynı zamanda yaşadığı bildirilmemiş tecavüz ve taciz

vakalarındaki kişilerin de ismini ifşa eden Emin, bu kişilerden öç almakta ve Bourgeois gibi geçmişle başa çıkmanın yolunu sanatında aramaktadır.



Görsel 19. Tracey Emin, 1995, Uyuduğum Kişiler 1963-1995/ Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995. Erişim: 02.10.2017. <https://goo.gl/wKq9CV>

Öte yandan Emin, *Ruhu Keşfetmek/ Exploration of The Soul (1994)* çalışmasında çocukluğundan başladığı hikayesini 32 sayfalık bir metne dökerek bu 32 sayfalık metni çerçeve içinde sergilemiş ve bir anlamda yazdığı otobiyografisini sanat nesnesine çevirmiştir. CV formatında hazırlanmış dokuz adet A4 sayfasından oluşan *Tracey Emin CV (1995)*'de olduğu gibi. *Tracey Emin CV (1995)*'de sanatçı benzer bir yaklaşımla hayatının önemli olaylarını, eğitimini ve mesleki kariyerini, kişisel deneyimleri ve duygularını da içeren bir özgeçmiş sergiler ve bu çalışmada da aşağılanmalarını ve travmatik olaylarını belgeleyerek 'mağdur' bir kadın imajından ziyade bu yaşadıklarının kimliği üzerindeki etkisini tartışarak kendini mağdur bir kadın olmaktan kurtarmaktadır (<https://goo.gl/WuT7ib>).

Emin'in yaklaşımında görünen belgeleme tavrı videolarında da görülmektedir. *Tracey Emin C.V. Cunt Vernacular*¹⁰ (1997) videosunda, *Tracey Emin CV (1995)*'de yazmış

¹⁰ Sanatçı burada C.V. 'nin Curriculum Vitae olan açılımını değiştirerek C.V.nin anlamını bozmaktadır. Bu yüzden Türkçeye çevrildiğinde anlam yitimine uğramaktadır.

olduğu özgeçmişini okuyarak yaşadığı evin görüntülerini el kamerasıyla belgeleyişi, veya babasıyla ziyaret ettiği Kıbrıs'ta çekilen görüntülerinden oluşan “*Emin & Emin*” (1996) adlı videosunda köklerinin uzandığı Kıbrıs'ı babasıyla birlikte belgelemesi Emin'in anılarını belgelemeye yönelik yaklaşımına örnek verilebilir. *Neden Dansçı Olamadım* (1995) adlı videoda ise Emin neden dansçı olamadığının öyküsünü anlatırken büyüdüğü Margate'in görüntüleriyle birlikte onu aşağılayanların isimlerini de ifşa eder. Burada da benzer bir yaklaşımla bu anısına dair hatırlatıcı görüntüleri belgeleyen Emin videosunu dans ederek bitirerek onu aşağılayanlardan da mizahi bir şekilde intikamını alır ve videonun sonunda bir kuş gibi özgürleşir. Dolayısıyla sanatçının yaklaşımları genel olarak sanatı aracılığıyla kim olduğuna ve bu süreçte etkili olan kişilere göndermeler içerir. Bu yanıyla Emin yaşamı ve sanatı arasındaki bağı şeffaflştırırken kadının olduğu kadar bireyin de toplumsal inşasını tartışır.

Tracey Emin'in kişinin en mahrem alanı olan yatağını bütün pisliği ve dağınıklığı içinde sunduğu *Yatağım / My Bed* (1998) (Görsel 20) adlı çalışması ise sanatçının biten bir ilişki sonrası yaşadığı depresyon döneminin belgelenmesidir. Sanatçı bu çalışmada kullanılmış tampon, prezervatif, kirli çarşaf ve çamaşırlar, izmaritler, boş şişeler gibi özel ve pis eşyalarını kişisel yatağıyla birlikte gerçekte olduğu düzen içinde kamusal bir mekân olan galeriye taşıyarak oldukça sansasyon yaratmış ve dikkatleri üzerine çekmiştir. Emin özel alanını kamusal açarken aynı zamanda kapalı kapılar ardında kalması beklenen mahremiyetin kimliği üzerindeki etkisini de tartışır; kimliklerimizi oluşturan geçmişin bir çöp yığını gibi atılmadığını, bir yatağı değiştirmek kadar kolay olmadığını belirtir (<https://goo.gl/519Rqq>).



Görsel 20. Tracey Emin, 1998, *Yatağım / My Bed*. Erişim: 02.10.2017.
<https://goo.gl/XSREGW>

Emin'in *Yatağım* alışmasının otobiyografik konumunu ele alan Sidonie Smith ve Julia Watson, -hazır nesnenin Dada geleneği içinde yer almasından dolayı- bu çalışmayı biçimin, temsilin veya temsil edilen yaşamın sıra dışılığıyla değil anti-sanat bakışıyla ve aşırı-sanatsal kendine referans verme aracılığıyla radikal bir sanat eseri olduğunu ifade ederek sanatçının sanat ve gerçek yaşam arasındaki sınırları zorlayışının altını çizerler. Smith ve Watson'a göre *Yatağım*, avangard bir yaklaşım olarak kişisel içeriğin otobiyografi pratiklerindeki kurulu paradigmalarının dışına çıkararak otobiyografinin yirminci ve erken yirmi birinci yüzyıldaki durumunu gözler önüne serer ve yaşam ile sanat arasındaki sınırların yanı sıra otobiyografinin sınırlarını da zorlar (Aktaran Gibbons, 2007, s. 21-22). Bu noktada otobiyografinin Aziz Augustine'in gençlik günahlarını işledikten sonra kendini dine verişini anlattığı *İtiraflar*'ıyla başlayan bir anlatı türü olarak Hristiyanlığın itiraf ve günah çıkarma kültüründen doğduğu hatırlanığında, yarı İngiliz olan sanatçının gençlik ayıplarını ruhunu ortaya koyarak gösterdiği özel yaşamını bir tür arşiv gibi sergileme yaklaşımı ahlaki çerçevenin dışına taşmakla birlikte geleneksel mütevazı İngiliz kadını algısına da saldırır; toplum tarafından eleştirilen ktu huylu ve küfürlü konuşan 'ktu kız'ı kirli çamaşırlarıyla ortaya döker. Bu bağlamda sanatçının *Is Anal Sex Legal?/ Anal Seks*

Yasal mı? (1998), *When I Think About Sex / Seks Hakkında Düşündüğüm Zaman* (2007), *I could have loved my innocence / Masumiyetimi sevebilseydim* (2007), *Her Soft Lips Touched Mine and Everything Became Hard¹¹ / O'nun Yumuşak Dudakları Benimkine Dokundu ve Her Şey Zorlaştı* (2008) gibi el yazısı neon çalışmaları oldukça sert cümleler içeren uygulamalar olarak toplumsal normlara ve bu normlar içinde 'kadın'a bakışları da sorgular.

1980'lerde kadının dilin sembolik dünyası ile kurduğu ilişkiyi inceleyen Fransız feminist kuramcılardan Helene Cixous kadınların bedenleriyle yaşadıkları ilişkilerin kültürel olarak belirlenmiş olduğunu düşünür ve kültürün kadınlar için ayrı düzenlendiğine, kültürel olanı yeniden biçimlendiren yazma ediminin kadın için özel bir önemi olduğuna inanır. Birbirine karşıt iki terim arasındaki güç eşitsizliğini "kadın" ile "erkek" arasındaki zıtlıklarla ilişkilendiren Cixous, Hegelci diyalektik bakışla örnekleyerek "ataerkil bir toplumda kadın"ın, "kimliğinin oluşumu ve fark edilişi bakımından hemen hep Başkası olarak" temsil edildiğine dikkat çeker. Cixous'a göre "bu kimliğe bir gözdağı verilmesi söz konusudur" ve böylece "cinsel ayırım, ayırımın ya da başkalığın ancak bastırıldığında hoş görüldüğü bir iktidar yapısına kapatılır". Cixous'un önerisi ise "çift cinsiyeti dillendirecek, kadının çıkarlarına işlerlik kazandıracak bir yazı biçimi üretilmesi" için aslında tanımlanamayacağını belirttiği dişil yazındır. Dişil bir yazın için "çok sesliliğin, erilliğin ve dişilliğin birey öznedeki eşanlı bulunuşu olanağından, bireyin içindeki dişilliğin canlı bir fark edilişi anlamında" bir çift cinsiyet olanağından söz eden Cixous'a göre "durağan kimliğin değişmez kategorilerinin güvenilirliğini reddetmek, dahası çok sesli ve değişik özneler yaratmak" dişil yazınla mümkünleşecektir (Akratan Sarup, 2014, s. 160-163).

Bu bağlamda Tracey Emin'in özellikle neon işlerindeki tavrı bu cinsiyetsiz dile karşılık gelmektedir ve gerek işlerinde gerek yazmış olduğu otobiyografisinde kendini ortaya koyarken takındığı tavır dişil yazın örneği olarak nitelendirilebilmektedir.

Dolayısıyla Tracey Emin de Bourgeois gibi sanatında geçmişini, geçmişinin kimliği üzerindeki etkisini sorgulayarak kendisiyle yüzleşmekte ve arınmak istediği yüklerinden de sanatı aracılığıyla kurtulmaya çalışmaktadır. Bu noktada

¹¹ İngilizce'de yaygın kullanımda 'became hard' kalıbının çift anlamı vardır. Bunlardan biri zorlaşmak, diğeri ise erekte olmak anlamına gelmektedir. Dolayısıyla sanatçı kelimeyi aslında çift anlamıyla kullanmaktadır.

Bourgeois'ın, kimliğinde anılarının etkisini araştırırken anılarını ve kendini sembolik formlarla ya da mekânsal kurgular aracılığıyla anlatıya dönüştürdüğü; Emin'in ise, kimliğinde bedeninin ve anılarının etkisini sorgulayarak anlatısını yazı, dikiş ve görüntü pratikleriyle olduğu kadar gündelik hayatın nesnelere yüklediği anlamlarla da kurduğu görülmektedir. Her iki sanatçıda da geçmişin şimdi ile sentezi içinde kişisel anıların toplumsal pencereye taşınarak insan ilişkilerine dair bir bakışı da içermesiyle özyaşamöyküsel yaklaşımın sınırlarını genişletmekte olduğu görülmektedir.

1980'lerde John Paul Eakin, Nancy K. Miller, Susan S. Friedman, Sidonie Smith ve Julia Watson gibi postmodern kuramcılar 20. yüzyıla hakim olan Philippe Lejeune, George Gusdorf vb. düşüncedekilerin otobiyografi kavramlarının dayandığı 'özerk ve biricik bir bireysellik' düşüncesinin "kadınlar, azınlıklar ve Batılı olmayan toplumlar için çok farklı olduğunu anlama konusunda başarısız olduklarını" vurgulayarak "toplumlardaki ve kültürlerdeki farklılıklara rağmen, hem kişiliğin hem de bireyselliğin birbiriyle bağıntısal olduğunu" ileri sürerler (Kara, 2013, s. 235-236). Bu otobiyografik bağıntısallık kavramsallaştırması otobiyografik anlatıcıların kim olduklarının bilincine, hangi aidiyetlere ve ayrılıklara bağlanacaklarına veya hangi kimlikleri benimseyeceklerine, onları saran söylemler yoluyla erdikleri düşüncesinden hareket etmektedir ve bu yaklaşım, sosyal ve tarihsel olarak üretilmiş kültürel bir yapı olan otobiyografik eserlerdeki benlik inşasının bağlamsal ve söylemsel olduğunu vurgular (Kara, 2013, s. 235-236). Bu bağlamda örneklenen sanatçıların da böyle bir bağıntısallık içinde benliğin sosyal ve tarihsel olarak üretilmiş kültürel bir yapı olduğunu gösteren, hatta bu yapıları hedef alan yaklaşımlar sergilemiş olduğu ifade edilebilmektedir. Sonuç olarak postyapısalcı, postmodern ve feminist yaklaşımlarla Batı ideoloji ve değerlerine yönelik bilgi sistemlerinin sorgulanması otobiyografik çerçevede ataerkil yapının ve bu yapının kimlik üzerindeki etkisinin yapısöküme uğratılmasıyla sonuçlanmış ve postmodern kuramcılarının ortaya attığı bağıntısal benlik anlayışı bugünkü otobiyografik pratiklerin seyrini değiştirmiştir.

3. BÖLÜM: GÜNÜMÜZ SANATINDA OTOBİYOGRAFİK ANLATILAR

Otobiyografi tarihsel süreçte bireysel deneyime ve biricikliğe odaklanarak gelişmiş bir anlatı türü olsa da, 20. yüzyıldaki düşünsel dönüşümler bu biricikliğin bir yanılsama olduğunu, dilin, iktidarın, kültürel ve tarihsel olguların etkilerinin böyle bir biricikliği imkansız kıldığını ortaya koymuş ve otobiyografinin özerk ve biricik bir deneyime odaklanan bir anlatı yerine kişiliği ve kimliği biçimlendiren yapıları hedef alan bir anlatıya dönüşmesini sağlamıştır. Buysa, deneyimin ve öznelliğin güçlü bir biçimde yükselmesini sağlayarak bugün kuvvetli bir öznellik tasavvuru yaratmıştır. Bu noktada Foucault'nun son dönem çalışmalarında deneyimin, öznelliğin ve kendilik pratiklerinin ağır bastığı bir sisteme doğru yönelen düşüncelerinin etkisi göz ardı edilmemelidir. Öznelliğin doğuştan gelen ya da yaşam deneyimlerinin ve ilişkilerin verdiği kendine özgü bir gerçekliğe veya yapıya sahip olmadığını düşünen Foucault'ya göre “öznellik her zaman her yerde bir kurgudur” ve “bu kurgu, bize dair iktidar konumları taleplerinin bir reddi olarak yeniden modellendirilebilir ya da çürütülebilir” (Mansfield, 2006, s. 85). Foucault'nun burada altını çizdiği iktidar yapısı, “kişisel yaşamımızın sakın ve sıradan anlarını tika basa dolduran, olmamız gereken şeyle bizi baskı altına alan, -hatta işleyişin zirvesinde- bizi oluşturan, gayri şahsi ve anonim bir iktidardır” (Mansfield, 2006, s. 83). İçsel yaşamın kişiyi “özgür bir taşıyıcı olarak topluma sokan, içsel hakikati ve kendi mantığıyla birlikte” kişiye ait değil, daima boyun eğilen “sosyolojik ve psikolojik hakikatlerin kalıcı biçimde açığa çıktığı bir olay” olduğunu düşünen Foucault'nun önerisi ise (Aktaran Mansfield, 2006, s. 80):

Eğer iktidar/bilgi özne düzeyinde işliyorsa, o zaman ona en etkili direniş de özne düzeyinde olacaktır. Basitçe tekrar ele geçirebileceğimiz ya da özgürleştirme mücadelesi verebileceğimiz otantik ya da doğal bir kendilik olmadığı sürece, özneler dinamik bir kendilik yaratımı doğrultusunda donanımlı ve gündelik yaşamımızın her anında, sürekli olarak bizi teslim alan varlıkların varlık tarzlarına meydan okumaya başlayan öznellik olasılıklarının deneysel bir genişlemesi olmalıdır (Mansfield, 2006, s. 83).

Foucault'nun bu şekilde ön plana çıkardığı kendilik yaratımı düşüncesi gerek akademik gerekse sanat alanında benimsenerek kimlik politikalarının kuramsal zeminini oluşturmuş ve özellikle performans sanatçıları, radikal moda tasarımcıları ve büyük kültür festivalleri için esin kaynağı olmuştur (Mansfield, 2006, s. 84; Parlas, 2016, s. 200).

Ayrıca, seksenlerin sonundan itibaren şekillenmekte olan yeni bir dünya düzeni doğrultusunda atılan adımlar ve teknolojik dönüşümler bir yandan ulusal sınırları eriterek evrensel olarak değer gören çok kültürlü eğilimlerin, farklı kültürlerin ve ‘öteki’lerin ön plana çıkmasını sağlarken; bir yandan da farklılıkları kucaklar gibi görünen güçlü bir eşitsizliği ve ötekileştirmeyi de ön plana çıkarmıştır. Foucault’nun düşünceleri ise kuşkusuz bu noktalarda kuramsal bir çıkış noktası olmuştur.

Foucault’nun çalışması öznel bir toplumsal organizasyon ve yönetim tarzı haline getirmeye bağlanmak isteyenler açısından bir referans noktasıdır. Bu noktada o, hem kendisini bastırmaya uğraşan bir toplumla savaşıyor ve kah kendi özgürlüğünü kah kendilik ifadesini arayan özgür ve özerk aydınlanmacı birey modelini, ve hem de cinsiyet ve dilin aile politikalarıyla aksilik ve arzu etrafında biçimlenen psikoanalitik özne modelini reddedenler için büyük bir kaynaktır (Mansfield, 2006, s. 84-85).

Öte yandan soğuk savaşın sona ermesinin ardından yükselen çok kültürlülük olgusuyla birlikte uluslararası bienallerin ve sanat fuarlarının artması sanatın coğrafyalar arası dolaşımını yönlendirirken, “küresel kültürün büyüyen melezleşmesi ve aynı zamanda bunun tam tersini -kültürel belirlilik üzerinde her zamankinden daha fazla olan vurguyu- yansıtmaya başlayan sanatçılar”ın bu sergilerde görünmeye başlamasıyla sanat dünyası giderek büyüyen bir çeşitliliği de kucaklar olmuştur (Fineberg, 2014, s. 507-509). Genellikle Batılı küratörlerin düzenlediği bu çok kültürlü sergilerin büyük fuarlardan ya da bienallerden müze ve galerilere yayılmasıyla birlikte otobiyografi, kültürlerarası farkları, dünyayı algılayış ve yaşayış biçimlerini görünür kılan bir aracı olarak yaşam ve sanat arasındaki ilişkiye odaklanmak için sıkça ele alınan konulardan biri haline gelmiştir. 2007 yılında Kanada (Toronto) The Power Plant Contemporary Art Gallery’de Gregory Burke ve Helena Reckitt küratörlüğünde düzenlenen “Auto Emotion: Autobiography, Emotion and Self-fashioning /Otoduygu: Otobiyografi, Duygu ve Kendi-İnşası” adlı sergi¹⁴, 2009’da Almanya (Berlin) Kuntmuseum’da Kathleen Bühler küratörlüğünde düzenlenen “Ego Documents: The Autobiographical

¹⁴ “Auto Emotion: Autobiography, Emotion and Self-fashioning /Otoduygu: Otobiyografi, Duygu ve Kendi-İnşası” sergisinde yer alan sanatçılar: Marina Abramović (Sırbistan), Reza Afisina (Endonezya), Eija-Liisa Ahtila (Finlandiya), Sophie Calle (Fransa), Andrea Fraser (ABD), Rodney Graham (Kanada), Christian Jankowski (Almanya), Yayoi Kusama (Japonya), Nikki S. Lee (Kore), Rafael Lozano-Hemmer (Meksika), Matt Mullican (ABD), Benny Nemerofsky Ramsay (Kanada), Adrian Paci (Arnavut), Johannes Wohnseifer (Almanya) (<https://goo.gl/F75RQ9>).

in Contemporary Art / Ego Belgeleri: Çağdaş Sanatta Otobiyografi”¹⁵ adlı sergi ya da 2016’da İsveç (Stockholm) Index Gallery’de düzenlenen “Autobiography / Otobiyografi”¹⁶ adlı sergiler otobiyografinin bugünkü popülerliğine örnek gösterilebilir.

3.1. Günümüz Sanatında Otobiyografi

Günümüz sanatında otobiyografiye yönelimin yoğun olduğu çalışmalara bakıldığında, tarih boyunca ötekileştirilen ya da az gelişmiş toplumlar ve kültürlerle ait sanatçıların çoğunun, bugün bütünlüklü bir kimlik söyleminin imkansızlığıyla kimlik politikalarını görünür kılmayı hedefleyerek kendi yaşamlarına, tarihlerine, kökenlerine uzanan çeşitli ifade biçimlerine yoğunlaştıkları görülmektedir.

Örneğin, çalışmalarında kolaj ve otoportre aracılığıyla otobiyografiye yönelen Afrikalı sanatçı Wangechi Mutu’nun çizimleri göç kapsamında yerinden yurdundan edilmenin yarattığı kaygı ve parçalanmış kimlik imalarına yöneliktir. *Ben, Kendim ve Utangaç / Me, Myself and Shy* (Görsel 21) adlı otoportresi birçok çalışmasında olduğu gibi sanatçının göç tecrübesi doğrultusunda, yaşadığı farklı toplumlar ile kendi kültürel kimliği arasındaki denge ve benlik üzerine yoğunlaşır.

¹⁵“Ego Documents: The Autobiographical in Contemporary Art / Ego Belgeleri: Çağdaş Sanatta Otobiyografi” sergisindeki sanatçılar: Darren Almond (İngiltere), Sadie Benning (ABD), Louise Bourgeois (Fransa), Annatina Graf (Solithurn/İsviçre), Mona Hatoum (Lübnan), Xiaoyuan Hu (Çin), On Kawara (Japonya), Martin Kippenberger (Almanya), Isabelle Krieg (İsviçre), Elke Krystufek (Avusturya), Laura Lancaster (İngiltere), Nicolas Nixon (ABD), Jan Peters (Almanya), Jack Pierson (ABD), Anri Sala (Arnavutluk), Vittorio Santoro (İsviçre), Carolee Schneemann (ABD), Annelies Strba (İsviçre), Ana Strika (Almanya?), Pascale Wiedemann/Daniel Mettler (İsviçre) (<https://goo.gl/SFZ1ef>).

¹⁶ Autobiography / Otobiyografi sergisindeki sanatçılar ise: Loretta Fahrenholz (Almanya), Chris Kraus (ABD), Beth Laurin (İsveç), Amy Sillman (ABD), Frances Stark (ABD), Martine Syms (ABD), Sergei Tcherepnin (Fransa), Riet Wijnen (Hollanda), Martha Wilson (ABD) (<https://goo.gl/VSUaho>).



Görsel 21. Wangechi Mutu, 2010, *Ben, Kendim ve Utangaç / Me, Myself and Shy*. Erişim: 05.04.2018. <https://goo.gl/g85aVG>

Çok başlı bir Medusa'yı gösteren *Ben, Kendim ve Utangaç*'ta dikkati çeken ilk öge resmin merkezindeki gözlerdir. Bu gözlerden birinde aşağı bakan utangaç bir ifade sezilirken, diğerinde dehşetle bakan bir göz sezilenir ve Alistair Hicks'in belirttiği gibi bu göz, "her şeyi gören, toptan yıkıma şahit olan, asla unutamayacağı bir dünyaya tanık olan 'Ben'in gözüdür" (2015, s. 64). Yani Mutu'nun yaşadığı yersiz yurtsuzlaşmanın hissettirdikleri ve parçalanmış kimlik imaları için beden bir göstergeye dönüşür:

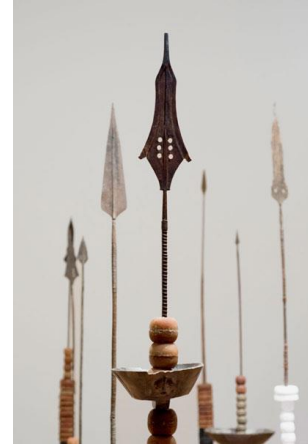
Bedeni bir metafor ve odak noktası olarak kullanıyorum. Bütün bu psikolojik meseleleri ve kendi kişisel deneyimlerimi ve başka kadınların yaşadıklarını ele aldım ve onları bedende yaralar ve parçalanmalar ve bozulmalar olarak görünür kıldım... Toplum dediğimiz bu beden etrafında hareket etmeye devam edebilmenin tek yolu parçalama... Bütün bu mitolojik canavarlar, yaratıklar, bu savaşçı kadınlar buradan geliyor... Bunlar ben değilim, insanın içinde bulunduğu koşullar (Mutu'dan Aktaran Hicks, 2015, s. 65).

Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi bireysel kimliğin inşasında ırksal, cinsel ve toplumsal imalara yönelen Mutu'nun, çalışmalarında kendi bedenini toplumun bizleri kontrol altında tutma yollarına isyan etmek için bir araç olarak kullanması Foucault'nun düşüncelerini yansıtmaktadır ve Hicks de aynı düşünceyle sanatçının çalışmalarını Foucault'nun düşüncelerinin bir varyasyonu olarak değerlendirir (2015, s. 65).

Ayrıca Hicks, Mutu'nun kolajlarının Fransız şiirsel felsefeci Jeanne Hyvrard'ın kimlik üzerine düşüncelerini içerdiğini vurgular. Kimliğin ilk akla gelecek öğelerinin saklanarak daha derinlerdeki benliğin yüzeye çıkmasını destekleyen Hyvrard için “‘Ben’ tek bir benle ilişkili değildir, sayısızlıkla ilişkilendirilir: ‘Ben’in bir kabilesi, bir tapınağı vardır” diyen Hicks, *Ben, Kendim ve Utangaç* adlı otoportrede Mutu'nun “kabile ve tapınak” olarak pek çok yanını gösterdiğini belirtir (2015, s. 63). Bu görüş, seksenli yıllarda ortaya atılan otobiyografik bağıntısal benlik anlayışıyla paralellik içerir. Edebiyat alanında öncelikle azınlıklar ve kadınlara yönelik bir vasıf olarak tasarlanan otobiyografik bağıntısallık anlayışı, aile, nesil, ülke ve tarih gibi olguların kişisel kimliğin oluşumu ve bireyselleşme sürecinde kilit rol oynadığının göz ardı edilmemesi gerektiğini vurgulayarak bugün bağıntısal bir kişisel temsil fikrinin önünü açmıştır (Kara, 2013, s. 236). Bu bağıntısal ilişki doğrultusunda otobiyografiye yönelen sanatçılar otobiyografik bir özne biçiminde aynı anda hem başkalarına bağlanarak hem de başkalarından ayırmlaştırarak kendilerini tanımlama yoluna gitmişlerdir.

Çalışmalarının çoğunda otobiyografik bir perspektif sunan Maria Magdalena Campos-Pons kişisel tarihini kültürler ve kuşaklar arası temalarda vurguladığı çalışmalarıyla bu bağıntısallık anlayışına örnektir.

Aile kökleri Nijerya, Çin ve İspanya'ya uzanan Campos-Pons, Küba şeker üretiminin merkezi olan Matanzas eyaletinde büyümüş Afro-Kübalı bir kadın olarak kişisel tarihini şeker üretimi ekseninde, teknoloji ve kölelik gibi başlıklar altında inceler. Nijeryalı ataları 19. yüzyılda şeker endüstrisinde çalıştırılmak üzere köle ticaretiyle Küba'ya getirilen Campos-Pons kendisi de daha sonra şeker fabrikasına dönüştürülen bir köle kışlasında büyüdüğü için şeker endüstrisi sanatçının köklerine uzanan hikayesini arayışında temel referans noktalarındadır. “Şeker beni ağlatır, gözyaşı ise tuzlu ve acıdır” diyen Campos-Pons, kişisel tarihini Louise Bourgeois gibi nesnelere sembolik anlamlarıyla oluşturur (McQuaid, 2010).



Görsel 22. Maria Magdalena Campos-Pons, 2010, Şeker/İyi Kötü / Sugar/Bittersweet¹⁷.

Erişim: 09.04.2018. <https://goo.gl/J9VNpB>

Görsel 22’de yer verilen *Şeker / İyi-Kötü* adlı düzenlemesinde şeker endüstrisine totemik temalarla yönelen Campos-Pons’un yerleştirdiği mızraklar uzun ve zarif görünümlü şeker kamışlarını temsil ederken; mızraklara geçirilmiş farklı renklerdeki şeker diskleri işlenmiş şekeri vurgulamaktadır. Şeker üretiminde çalıştırılmak üzere Çin’den, Nijerya’dan getirilen köleleri ve Küba’daki beyaz-siyah-melez ırk ayrımını vurgulamak için üç renk kullanılan şeker diskleri sanatçının kişisel tarihi ile atalarının tarihini harmanlayan temel öğelerdir. Dolayısıyla, yaklaşık iki yüzyıllık bir tarihe uzanan Campos Pons’un yaklaşımında ana odak noktası olan şeker, hem sanatçının kişisel tarihine, Küba’nın ulusal kimliğine ve köleliğe işaret eden güçlü bir ifade formu olarak değer kazanır hem de sanatçının kimliğini vurgulayan bir metafora dönüşür (<https://goo.gl/8dZobD> , McQuaid, 2010).

Mutu ve Campos-Pons’un anlatıları aynı zamanda öznel deneyim ve tanıklık içeren anlatılardır. Önceki bölümde bahsedildiği gibi, II. Dünya Savaşı ve akabinde yaşanan kitle kıyımları deneyimin, tanıklıkların ve anıların önem kazanmasındaki temel itki olmuş; altmışlı yılların sonunda egemen olan siyasal tutumlar ve ayaklanmalar ise bu itkiyi besleyen gelişmeler yaşanmasını sağlayarak seksenli yıllarda deneyim ve tanıklık anlatılarından yararlanan bir tarih yazımının da söz konusu olmasını sağlamıştır. Sarlo’nun siyasal tanıklıklar doğrultusunda araladığı bu pencerede bellek “devlet suçlarını unutmamakta ısrar edenlerle” tarihin korkunç sayfalarını kapatıp

¹⁷ Çalışmanın ismindeki çeviri sanatçının şekeri iyi ve kötü yanlarıyla ele alması yüzünden İyi-Kötü olarak çevrilmiştir. Bittersweet kelimesinin Türkçe karşılığı hem acı-tatlı hem de iyi-kötü anlamlarına gelmektedir.

“yeni bir döneme geçmeyi savunanlar arasındaki bir anlaşmazlık alanı” olarak ayrı bir önem kazanır (Sarlo, 2012, s. 18). Çünkü “tanıklıklar baskılarla ilgili bilgilerin çekirdeğini oluşturur, ayrıca istisnai, uç durumlarda yaşananların dokusunu taşırlar, bu yüzden o yılların yeniden inşasında vazgeçilmez unsurlardır” (Sarlo, 2012, s. 55). Bu bakış açısından bakıldığında Mutu ve Campos-Pons’un anlatıları kişisel tarihleri içinde hem yersiz yurtsuzlaşmanın hem de ötekileştirmenin tanıklık anlatıları olarak bellek alanında değerlendirilebilir.

Bellek / hafıza ve tarihin kimliğin oluşumdaki rolüne odaklanıştaki bir diğer itki ise doksanlı yıllardan itibaren teknolojiye yeni teknolojilerin ve ilerlemelerin getirisi ile iletişim, ulaşım, üretim, tüketim vb. alanlarda görülen hız ve bilgi patlamalarının ‘gerçek ve kurgu, geçmiş ve gelecek, doğa ve kültür arasındaki’ sınırları aşındırması ve buna bağlı olarak İnternetin, medyanın ve görüntülerin dijital manipülasyonunun ‘inanırlılık’ durumunu daha da karmaşıklaştırarak pek çok kişinin zihninde kanıtlanabilir gerçekliğin yerini almış olmasıdır (Fineberg, 2014, s. 519).

Kenyalı sanatçı Allan De Souza’nın tarihin ve hafızanın kimlik oluşumundaki rollerini kendi kişisel ve ailevi tarihi ile ulusal tarihinde aradığı *Kayıp Fotoğraflar/ The Lost Pictures* (Görsel 23) serisi hafızasında kalan görüntülerle coğrafi mesafenin yabancılaştırma etkisinin araştırıldığı bir bellek araştırmasıdır. Londra’da gerçekleşen ırkçı bir saldırıda görme yetisi zedelenen De Souza’nın çalışmaları genel olarak soybilim/ aile tarihi, göç, ötekileştirme ve kültürel stereotiplerden turizme kadar uzanan çeşitli başlıklarla ilgilidir. Nairobi’de doğan sanatçı çocuk yaşta ailesiyle birlikte ülkeden ayrılmak durumunda kalmış ve çoğu kez sürgünde bir yaşam yaşamıştır (Hicks, 2015, s. 24-26). 2003 yılında köklerine uzanan Kenya’ya giden De Souza, hafızasında kalan anılar ile göçün yabancılaştırma etkisi arasında ilişki kurarak döndüğünde *Kayıp Fotoğraflar* serisini gerçekleştirir.



Görsel 23. Allan De Souza, 2004, Liman / Arbor. Erişim: 24.03.2018.

<https://goo.gl/H1S9SG>

Çocukluğuna dair anılarını babasının çekmiş olduğu 35mm'lik slaytlardan hatırladığını düşünen De Souza, Kenya'ya gittiğinde aslında hafızasında kalan görüntülerin görme şeklinin ötesinde belleğinde de değişime uğradığını fark eder. Döndükten sonra babasının 1962-1965 yılları arasında Nairobi - Kenya'da çekmiş olduğu slaytları bastırarak sanatçı bu fotoğrafları evinin lavabo, küvet, mutfak gibi yerlerine dağıtır ve 6 ay boyunca bu fotoğrafları deformasyona uğratar. Bu fotoğrafların bazıları sanatçının bedeninin ve evinin döküntülerini (saç, kıl, toz vs.) biriktirirken diğerleri gündelik temaslarla yıpratılmıştır. Böylece deformasyona uğrayan fotoğrafları bastırarak sergileyen De Souza, bir yandan hatırlanan ve kaydedilmiş olan geçmiş zamanla akmakta olan zamanın birleşimini ürettiği pürüzlü fotoğraflarla kaydetmiş olurken; bir yandan da anılara ve hafızaya yönelerek yeni deneyim ve bilgilerin ışığında hafızanın sürekli işlenebilir olduğunu vurgulamaktadır (<https://goo.gl/6Sbnu7> ; <https://goo.gl/H1S9SG>).

Fas asıllı sanatçı Yto Barrada ise *Elden Ele Kalanlar / Hand-Me-Downs* (Görsel 24) adlı video-filmi ile aileden topluma uzanan bir araştırmaya yönelerek kendi inşa sürecinde kuşaksal aktarıma odaklanır. Paris doğumlu sanatçı Tanca'da sosyalist bir ailede büyümüştür ve çalışmalarının çoğu kısıtlanma koşullarına direnmeyi ve hayatta kalma stratejilerini araştırır (Simonini, 2017; <https://goo.gl/2CFeb9>).

Barrada'nın bit pazarlarından topladığı ikinci el aile filmlerinin bir araya getirerek oluşturduğu *Elden Ele Kalanlar* 16 farklı ailenin gündelik yaşam anlarının görüntülerini içerir. Ancak görüntülerin tersine anlatılan sanatçının Tanca'da büyürken dinlediği hikayeler hakkındadır. Barrada, hem kendi büyüme sürecinde dinlendiği hikayelere hem de yabancıların aile görüntülerine yer vererek kendi inşa sürecini araştırmaya girerken yaşadığı toplumda aile kavramının inşasına da yönelir ve kimliğini şekillendiren bağlantıları görünür kılar. Böylelikle Barrada başka ailelerin görüntü parçalarıyla kendi geçmişini yaratır ve anlatısını tekil bir bütünlükten çoğula kaydırır.

Burada sanatçı birey olarak rolünü her şeyi kucaklamak olarak tarif etmektedir: Eğer o başka onlarca insanın deneyimlerinden oluşmuşsa tek bir şeyden fazlası olmalıdır. 'Ben' 'Biz'e dönüşür. Konu 'Ben'in topluluğa nasıl uyduyuyla ilgilidir: Topluluğun bir parçası olarak 'ben' mi, yoksa topluluğa karşı duran 'ben'mi (Hicks, 2015, s. 71).

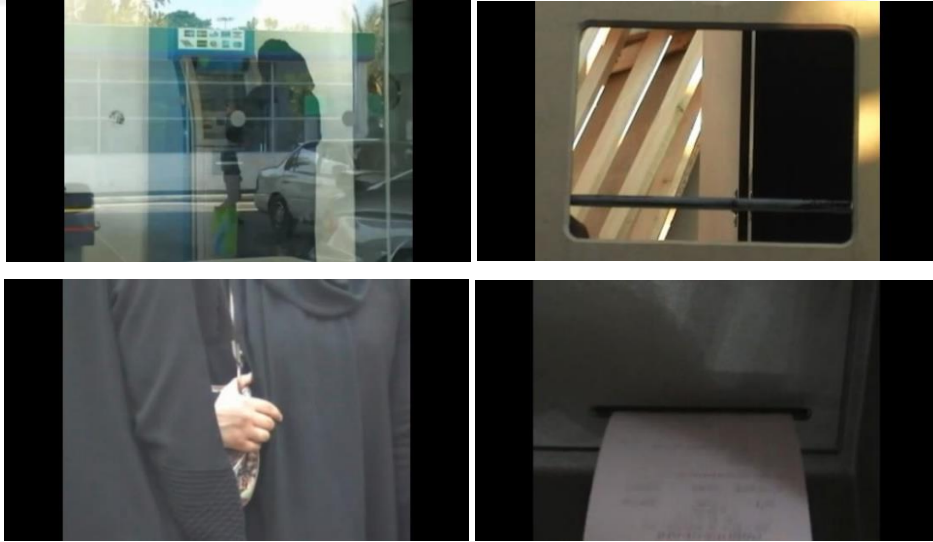


Görsel 24. Yto Barrada. 2011, *Elden Ele Kalanlar* (Film Karesi) / *Hand-Me-Downs* (Film Still). Erişim: 05.04.2018. <https://goo.gl/SDd9Ko>

Otobiyografide sunulan kimliğin bağıntısal değerlendirilmesi fikrinin savunucularından John Paul Eakin, otobiyografinin “her gün kendimiz hakkında yavaş yavaş anlattığımız öykülerin vardığı bir nokta”, “hatta daha çok bir kimlik söylemi” olduğunu ve otobiyografik anlatının betimlediği “kimlik deneyimlerinin ritmini imgelemimizde tekrar etmiş” olduğumuzu düşünür (Aktaran Alpaslan, 2016, s. 27). BAE'nin tanınmış sanatçılarından Ebtisam Abdulaziz'in otobiyografi başlığıyla günümüzde kişiyi tanımlayan çeşitli durumlara yönelen çalışmaları buna güzel bir örnektir.

2003 yılından itibaren otobiyografi başlığı altında çeşitli çalışmalar gerçekleştiren Abdulaziz, çalışmalarında kimlik ve kültür konularını incelemek için çizim, enstalasyon, performans, video ve fotoğraf gibi uygulamaları tercih eder.

Abdulaziz günlük yaşamda karşılaşılan türlü insanlık durumları, psikolojileri ve sorunlarını ele alırken, yaşam ve ölüm, mutluluk ve üzüntü, sevgi, nefret ve kıskançlık gibi konulara da değinir. Eserlerinin, “günlük varoluşunda kim olduğunun açık ve güncel bir parçası olduğunu” belirten Abdulaziz, kimi uygulamalarında yaşam tiyatrosu olarak adlandırdığı Arap / Müslüman dünyasında bir Arap kadını, bir sanatçı, bir arkadaş, bir kız çocuğu olmanın ne anlama geldiğini ve kendisine yüklenen çeşitli rollerin nasıl hissettirdiğinin gerçek bir temsiline odaklanır (<https://goo.gl/7Z9KsV>). Kimi çalışmalarındaysa fazlasıyla muhafazakâr ve sansüre maruz kalmış bir toplumdan yola çıkarak özgürlüğün kavramsal temelini tartışır (<https://goo.gl/SW5VZU>). *Otobiyografi -2005* (Görsel 25) ve *Otobiyografi -2007* (Görsel 26) adlı videolarında ise günlük yaşam pratiklerinin şekillendirdiği kimliklere odaklanır.



Görsel 25. Ebtisam Abdulaziz, 2005, *Otobiyografi / Autobiography*, video görüntüleri

Erişim: 09.04.2018. <https://goo.gl/AjdF3g>

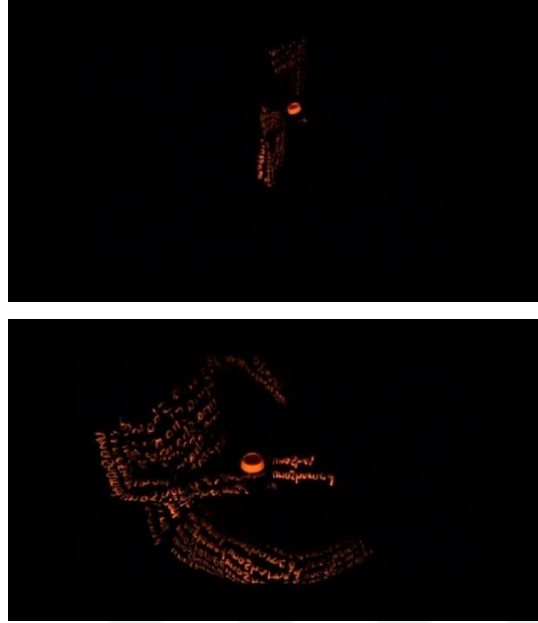
2005 tarihli *Otobiyografi* (Görsel 25) video çalışmasında bir olayın belgelenmesinden çok bir eylem dizisiyle karşılaşılmaktadır. Bankamatikten işlem yapan çarşafı bir

kadının dışarıdan görüntülenmesiyle başlayan video bankamatığın işlem sonu verdiği dekontun görüntüsüyle biter. Ayrıca videoda sanatçının kendisi yerine o anki eyleminde yer alan çeşitli öğeler ve durumlar görüntülenir. Bu eylemler ve anlık durumlar kimi zaman fazlasıyla ayrıntılı, kimi zamansa oldukça tanımsız görüntülerle gerçekliğin ve fantezinin karmaşasını sahnelemeyi hedefler (<https://goo.gl/AjdF3g>). Videonun işlevsizleştirilmiş bir bankamatik (ATM) ekranında sunulması ise videonun kavramsal boyutunu kavramaya yardımcı olan bir ayrıntıdır. Sanatçı bankamatik alanını bir mekân olarak ele alır ve o mekânda gerçekleşen eylemin görüntüsüyle başlayan ve biten bir dizi eylemi görüntülerken tüketim toplumunda kimliğin maddi kazanç ekseninde tanımlanmasını eleştirir. Bu eleştiri 2007 tarihli *Otobiyoğrafi* (Görsel 26) performans-videosunda daha da açıklık kazanır.



Görsel 26. Ebtisam Abdulaziz, 2007, *Otobiyoğrafi/ Autobiography*. Performans Video görüntüleri. Erişim:09.04.2013. <https://goo.gl/AjdF3g>

Bu performatif videoda Arapların geleneksel kıyafeti sayılan kara çarşaf yerine siyah bir body giyen Abdulaziz, alışveriş yapar, sokakta dolaşır, parkta oturur, halka karışır ve sonunda poşetle taşınarak çöp yığına bırakılır. Sanatçının kıyafetindeki işlenmiş dekont numaraları hayatının belli bir döneminin özeti niteliğindedir ve bu ayrıntı 2005 tarihli *Otobiyoğrafi* videosuyla ilişkisel bir bağlantı kurar. Dolayısıyla Abdulaziz, *Otobiyoğrafi*'lerinde günümüzde insanın bir dizi koda indirgendiği tüketim kültürünün alaycı bir eleştirisini sunar.



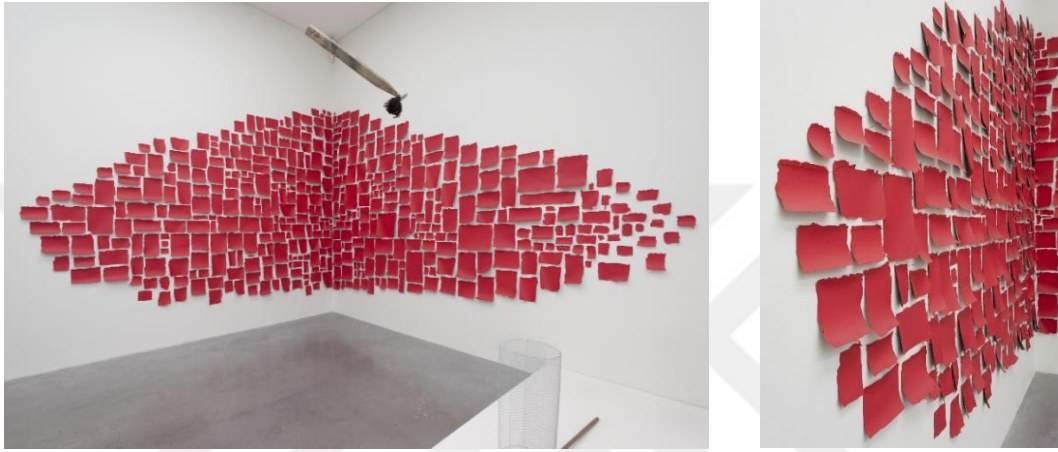
Görsel 27. Ebtisam Abdulaziz, 2015, *Utanmaz / Unashamed*, performans video görüntüleri.

Erişim: 09.04.2018. <https://goo.gl/AjdF3g>

Birey ve toplum arasındaki sorunları ve çatışmaları çeşitli açılardan ifade etmeye yönelik Abdulaziz, kadınlarla ilgili konulara, sosyal ve kültürel sorunların çevresinde eğilir ve Görsel 27’de bulunan *Utanmaz* adlı performatif videosunda olduğu gibi özgürlüğü arayan her kadını temsil etmeyi hedefler (<https://goo.gl/AjdF3g>). Bu videoda karanlık bir odada UV ışınından yararlanan sanatçı floresan boya ile bedenini Unashamed (Utanmaz) kelimesi ile donatır ve Abdulaziz’in bedeni yazma eylemiyle görünür hale gelir. Abdulaziz’in kendi bedenine uyguladığı bu yazı pratiği, bir damgalama eylemi olarak kadın bedeninin Arap kültüründe uğradığı sansüre işaret eder. Dolayısıyla sanatçı, Arap bir kadın sanatçının böyle bir hamleyle karşılaşacağı yanlış anlaşılma ve sorgulanma durumunu kendi üzerinden göstererek açıklığa kavuşturmaktadır.

Meksikalı sanatçı Abraham Cruzvillegas ise insanların çöp olarak değerlendirdiği buluntu nesnelere çalışmaktadır ve özellikle buluntu nesnelere ürettiği heykelleri ile tanınmaktadır. Meksika’da büyürken babasının doğaçlama bir şekilde kendilerine yaşam alanı inşa ettiği çerçevesinde derme çatma yapılaşmayı merceğe alan sanatçı, bu çerçeveyi daha çok kendini inşa etme durumuyla ilişkilendirerek “Autoconstruction” başlığını bir metafor olarak kullanır ve gündelik yaşamda her gün

bir şekilde kendimizi yeniden inşa ettiğimiz düşüncesine odaklanır. Bu metaforu *Kör Otoportre Serisi*'nde kendi seyahatlerinden ve günlük yaşamından biriktirdiği duvar kağıtları, gazete, dergi, broşür, zarf, bilet, kartvizit, poster, el ilanları, reçeteler, çıkartmalar, harita, peçete gibi kağıt yığıntılarını boya tabakasıyla kaplayarak uygulamaya geçirir (<https://goo.gl/cwFwnX>, <https://goo.gl/dLYbSX>).



Görsel 28. Abraham Cruzvillegas, 2008, *Kör Otoportre Serisi* / AC: Blind Self Portrait: Glasgow-Cove Park.¹⁸ Erişim:09.04.2018. <https://goo.gl/s2FDUv>

Sanatçının 2008 yılından itibaren uyguladığı *Kör Otoportre Serisi*'nde her düzenlemede kullandığı renk ve düzenleme şekli farklıdır. Örneğin görsel 28'deki uygulama Tate Modern'de, görsel 29'daki uygulama ise Modern Art Oxford'ta gerçekleştirilmiştir. Cruzvillegas'ın bu düzenlemelerine farklı açılardan bakıldığında nesnelerin boya hamlesiyle kalkan uçlarında kullanılan nesnenin orijinal rengini ve yapısına dair ipuçları görmek mümkündür (Görsel 29).

¹⁸ Sanatçı bu düzenlemesinin ismini yer aldığı mekanla ilişkili belirlemiştir ancak bu seride yer alan daha sonraki çalışmalarının isimlerini herhangi bir anlama referans vermeyecek şekilde şifreli bir dizilimle oluşturduğu için çalışmaların adı orijinal halleriyle kullanılmıştır.



Görsel 29. Abraham Cruzvillegas, 2011, Kör Otoportre Serisi / Blind Self Portrait as a Post-Thatcherite Deaf Lemon Head. For 'K.M.' Erişim: 09.04.2018. <https://goo.gl/cwFwnX>

Cruzvillegas, gerçekleştirdiği düzenlemelerde kullandığı malzemeleri, hepsinin bir yere, zamana ve kişiye özgü olmalarıyla bir günlük gibi ele alır ve kullandığı kağıt nesnelere boyayarak nesnelere kimliğini/içeriğini/bilgisini yok eder. Böylece Cruzvillegas, kendi kimliği ile sanat pratiği arasındaki bağlantıyı bu malzemelerin uğradığı dönüşümle ortaya koyar.

3.2. Uygulamalar

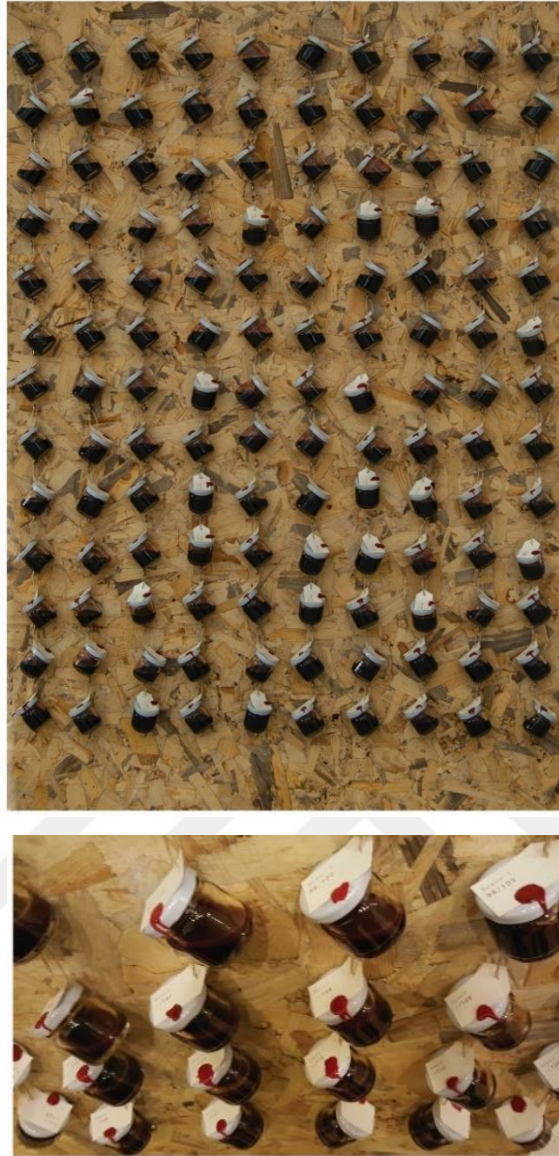
Örneklenen çalışmaların çoğunda otobiyografinin günlük yaşamdan alınmış nesne ve imgeler aracılığıyla oluşturulan göstergesel bir sisteme karşılık geldiği görülmektedir. “Günümüz Sanatında Otobiyografik Anlatılar” başlıklı rapor kapsamında gerçekleştirilen kişisel uygulamalarda görülen yaklaşımlarda da, nesnelere kavramsal içerikleri ya da sembolik anlamları üzerinden oluşturulan bir anlatı söz konusudur. Bu anlatı, gerek otobiyografinin iç içe geliştiği otoportre türü ile gerekse gündelik yaşamın nesnelere kurulan bir anlatı olarak nesnelere işlevleriyle ilişkilenen sembolik bir kurguya yoğunlaşmaktadır. Örneğin, Görsel 30’da yer alan çalışma, bir otoportre olarak kurgulanmıştır. Bu çalışmada bir otoportreden beklenen kimliği görünür

kılacak en karakteristik öge olan kişinin kendi yüzü yerine bu görüntüyü yansıtma görevine sahip bir nesne olan ayna imgesinden yararlanılmış ve otoportre imgesi ayna imgesiyle verilmeye çalışılmıştır.



Görsel 30. Esra Koruç , 2014, Sıkışma /Otoportre. Ahşap çerçeve, ip, asetat. 2 x 48 x 60 cm

Çalışmada kullanılan çerçeve, bir ayna çerçevesi olduğunu açıkça belli eden bir forma sahiptir ve böylelikle aynanın simgeselliğini ilk bakışta vermektedir. Ayna ise bedensel olduğu kadar zihinsel içe bakışın mekânı olma özelliğine sahiptir. Dolayısıyla burada ayna yerine sıkıştırılmış iplerle oluşturulan görüntü bir tür içe bakışın, kendiyi ve dünya gerçeğiyle karşılaşmanın bir ifadesidir. Bu yanılla bu çalışmadaki yaklaşım Van Gogh'un çizgisel ve döngüsel ritimlerle oluşturduğu hislerin aktarımından ya da Bourgeois'nin temel insanlık duygularını temsil eden sembolik formlarından çok da farklı değildir.



Görsel 31. Esra Kuruç, 2015, Bellek. Osb plaka, 130 adet 41ml cam kavanoz, mühür, kağıt, kan. 150 x 100 x 8 cm

Görsel 31’de yer alan *Bellek* isimli çalışma ise yaşanan coğrafyadaki kimlik algısını politik ve ahlaki tutumun şekillendirdiği düşünce yapısında ötekileştirme durumuyla ilişkili bir tanıklık anlatısı olarak gerçekleştirilmiştir.

2015 yılında “Barış” için toplanan onlarca insanın katledildiği bir meydanın gerçek anlamda bir kan gölüne dönüşmesine -daha sonra yayınlanması yasaklanan- görüntüler aracılığıyla tanık olunmuş ve bu kıyımın tanıklığı *Bellek* adlı çalışmada kullanılan nesnelere ve içerikleriyle bağlantılı ele alınmıştır. Ölen kişi sayısının (kaynaklarda 102-129 arasında değişen bir sayıdır bu) aylarca netleştirilemediği bu olayın tanıklık ve

deneyim bağlantısı kullanılan malzemelerle -kavanoz sayısı, kanla, mühürle ve içerik olarak atık ahşap parçaların sıkıştırılmasıyla oluşturulan osb plakayla kurulmaya çalışılmıştır. 130 adet kavanozun kanla¹⁹ doldurulduğu bu kavanozlar birer arşiv nesnesi gibi numaralandırılıp etiketlenerek mühürlenmiş ve gündelik yaşamda sıklıkla karşılaşılan bir nesne olarak, en çok eski yapıların yerine yenisinin inşa edildiği çalışma alanlarını gizlemek için kullanılan ahşap -osb- plakaya asılmıştır. Dolayısıyla bu nesnelerin gündelik yaşamdaki kullanımı ile yaşanan coğrafyadaki iktidar ve toplum taleplerinin şekillendirdiği düzen içinde kavranan birlik, denge gibi kavramların bireysel algılayıştaki karşılıkları arasında bir bağlantı söz konusudur.



Görsel 32. Esra Kuruç, 2016, Belleğin İzdüşümü. Kasnak üzeri el yapımı kağıt ve led aydınlatma. 205 x 305 x 10 cm.

Otobiyografinin tarihsel gelişimi kişinin kim olduğunu görünür kılma amacıyla çoğu zaman fotografik imgeler üzerinden ilerlemiştir. Ancak 1960'lı yıllardan itibaren bağlamın ön plana çıkmasıyla bu fotografik imgeler de bireysel özelliklerden sıyrılmaya gelerek anlatıyı refere eden bir araca dönüşmüştür²¹. Görsel 32'de yer alan

¹⁹ Kesimhaneden alınmış hayvan kanı ve 130. olarak kendi kanım kullanılmıştır.

²¹ Bu konuda Barthes'ın otobiyografisinde fotoğraf ve metin arasında kurduğu göndergesel ve kurmaca ilişki otobiyografinin bugünün bakışıyla kurgulanan bir eylem pratiği olduğunu göstermekte oldukça etkili olmuştur.

Belleğin İzdüşümü adlı çalışma doğuştan itibaren biriken kişisel fotoğrafların yeni bir kağıda / yüze dönüşürülmesiyle gerçekleştirilmiştir.

Otobiyografik bir çerçevede değerlendirildiğinde, fotoğraflar içerdiği geçmişe dair hatırlatıcı anılarla, bu anıların belirli bir zamana ve mekâna ait oluşlarıyla geçmişin bir belgesi niteliğine sahiptir. Bu yanı sıra fotoğraflar tarihsel süreç içindeki değişimin görsel kanıtı ve arşivi olarak değer kazanır ve bir tür portre olarak değerlendirilebilen bu anı topluluğu, tüm bir yaşamı barındırması açısından da bir yaşam öyküsü olma özelliğine sahiptir. Dolayısıyla burada kişisel yaşama dair bir sürecin arşiv niteliğindeki görüntülerinin uğradığı dönüşüm hem kişiyi hem de nesneyi tanımsızlaştırırken seyircinin kendisinin anlam yüklemesine de olanak tanır.

Öte yandan fotoğraflar kişisel geçmişin belgesi olarak oldukça yüklü anlamlar içermekle birlikte, gazete de günlük tarihsel sürecin arşivi niteliğinde oldukça güçlü bir araçtır. Tarihin oluşumu ve aktarımı konusunda en temel arşiv öğelerinden biri olan gazeteler, içerdiği çoğu zaman yanlış haberlerle hem bireyselliğin hem de toplumsallığın inşasında manipülatif bir özelliğe sahiptir. Özellikle baskıcı rejimlere maruz kalan toplumlarda algı yönetiminin vazgeçilmez unsuru olan gazete ve televizyon gibi başat medya yayın organları ötekileştirmenin, damgalamanın, sahte bir dünyanın alanı olarak iktidar taleplerine göre şekillendirilmektedir. Peki bu talepler hayatın ne kadarına nüfuz etmektedir? Ya da bu talepler doğrultusunda oluşan “gerçek” yanılgısında kişi kendini nasıl koruyacak ya da nasıl kimlik kazanacaktır? *Uzamsal Bellek* (Görsel 33) ve *Günün Distopyası* (Görsel 34) adlı çalışmalar bu sorulara yönelik uygulamalardır.



Görsel 33. Esra Koruç, 2016, Uzamsal Bellek. Çıkma pencere, sineklik üzeri el yapımı kağıt ve led aydınlatma. 12 x 70 x97 cm

Uzamsal Bellek (Görsel 33) adlı çalışmada kullanılan nesne, bir zamanlar bir eve ait olan bir penceredir. Bir malzeme olarak pencere oldukça güçlü simgesel anlamlar barındırır ve Ernesto Francalanci'nin de belirttiği gibi her ne kadar içeri ile dışarı kapı ve pencereler aracılığıyla bağlansa da mekâna ışık girmesini sağlayan tek öge penceredir ve “pencerenin eğretilmeli kalınlığında dışla iç, ama aynı zamanda dışarıda olan şeyle içeride olan şey, dünya gerçeğiyle bizim yorumumuz arasında bir çatışma vardır. Her şey bu diyaframda, karşılaştırarak birleştiren bu ideal ekranda oynanır” (2012, s. 163-164). Bu bağlamda tercih edilen pencere, kapsadığı içeri-dışarı bağlamıyla toplumsal düzende görünen, gösterilen ve algılanan gerçeklik arasındaki ilişkiye işaret etmeye yöneliktir. Çalışmada duvara yerleştirilen pencerenin ardındaki yapay ışık, ancak kendi sınırları içinde belirli bir alanı aydınlatmaktadır. Burada pencerenin kapladığı sınırlı görüntü alanı, zamanı, dışarının getirisi ve kalıntısı olan gazete parçalarından oluşturulan kağıt sineklikte sıkıştırır ve bir tür mekânsal/uzamsal hapsolmaya işaret eder.

Günün Distopyası (Görsel 34) isimli videoda ise pencere fikrinin doğrudan bir ekrana dönüşmesi ve bu ekranda su içinde görünen gazete parçalarının kaynama sürecindeki hareketleri söz konusudur. Bu video, ilişkilenebildiği birçok başlıkla birlikte

‘özgürlüğün’ son yıllarda her alanda imkansızlaştırılması ve uygulanan yasak politikalarının her geçen gün artması üzerine bir dışa bakışı, başka bir deyişle baskıcı rejimlere maruz kalan toplumların maruz bırakıldığı sahte bilgi bombardımanına dair kişisel bir dışavurumu temsil etmeyi hedeflemektedir. Foucault’cu bir bakışla söylemek gerekirse, gündelik yaşamın her anında sürekli bizi teslim alan bir varlık olarak değerlendirilen gazetenin kullanımı medya organlarının manipülatif yanına bir meydan okuma çabasıdır.



Görsel 34. Esra Koruç, 2016, Günün Distopyası, video, 1’25’’, video ekran görüntüleri

Dolayısıyla bu çalışmalarda kullanılan gazete çağın çelişik medya organları etrafında çarpıtılan, deformasyona uğrayarak sahteleşen gerçeklikler için bir araç olurken; bu gerçeklik karşısında kendini arayışın ve dünyayı algılayışın gösterme alanı olarak da pencere bir ara eleman olmaktadır. Görsel 35’te yer alan çalışma da bu bağlamda gerçekleştirilmiş olup, bu arayış ve algılayışta zaman-mekân ilişkisini ve bundan kurtulmayı nesnenin dönüştürülmesiyle bağlantılandırmayı hedefler.



Görsel 35. Esra Koruç, 2018, İsimli. Tava üzerine Video yerleştirme.

Bir aracı olarak pencere, dışarıda olanla içeridekinin göstergesi biçiminde değer kazanıyor ve dünya gerçeğiyle bizim yorumumuz arasındaki bir çatışma alanına konumlanıyorsa, ayna da bu çatışmanın en derinlikli alanına işaret eder. Çünkü pencere bir görüş alanı olarak mekânsal ve dışsal bir bakışa referans olurken ayna doğrudan bedensel ve zihinsel bir içe bakışı barındırır.

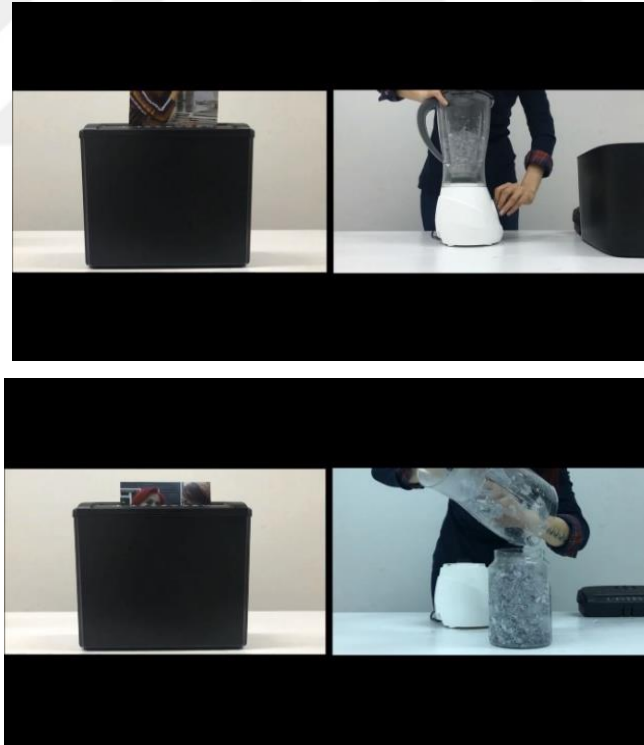


Görsel 36. Esra Koruç, 2018, İsimli. Video, ekran görüntüsü.

Görsel 36'da yer alan video çalışması, Görsel 30'da örneklenen *Sıkışma/Otoportre* adlı çalışmadaki ayna metaforunu görünür kılmayı hedeflemektedir. Otoportreye referans verecek bir görüntü aracılığıyla oluşturulan videoda gazete parçalarının hareketli görüntüleri kimliği görünür kılması beklenen yüze yansıtılmış ve çeşitli eylem komutları seslendirilmiştir. Bu komutlar aynı anda birden fazla ses aracılığıyla duyulduğu için oldukça karmaşık algılanmakta ve duyulan komutların karmaşıklığı yaşam boyunca öğretilen, öğrenilmesi veya yapılması beklenen görevleri işaret ederek bireyselliği sorgulamayı hedeflemektedir.

Ayna, bireyi sürekli olmak ve gözükme diyalektiği içine angaje ederek hayali kıskırtır, yeni perspektifleri harekete geçirir ve başka bir gerçekliği haber verir. Bireyin kendisiyle karşı karşıya kalması, olması, başkalarının bakışından koparılmış mahremiyet alanı sadece bir görünüşün pasif algılanışı değil, bir projeksiyondur; arzu, yansıma ve yansıma arasında bir dolaşımdır. Bireyin kendisini gözlemlemesi, değerlendirmesi, kendisiyle ilgili düşler kurması, kendisini değiştirmesi: Bunlar kendine bakışı uzun süre engelleyen yasakların ötesinde aynayla her türlü buluşmanın hayata geçirdiği farklı işlevlerdir (Melchoir-Bonnet, 2007, s. 144).

Hafıza Deposu adlı çalışmada (Görsel 37, 38) ise otoportre fikri otobiyografik bir eyleme dönüşmektedir. *Hafıza Deposu* bebeklikten bugüne kadar birikmiş olan fotoğrafların kağıt artığına dönüştürülme eylemini görünür kılan bir video çalışmasıdır. Çift kanal formatında oluşturulan videonun sol tarafında kişisel fotoğrafların evrak imha makinesinde yok oluşu izlenmekteyken, sağ taraftaki görüntüde imha edilmiş fotoğrafların parçalayıcıdan geçirilerek kavanoza doldurulması izlenmektedir. Bu videoda yer alan kavanoz ise (Görsel 38) kişisel geçmişin bir kalıntısı olarak işin bir parçasını oluşturur.



Görsel 37. Esra Kuruç, 2018, *Hafıza Deposu (I)*, Çift kanal video, 2'30''.

Videoda izlenen fotoğrafları yok etme eylemi, kişisel anı arşivinin yok edilmesi aracılığıyla imge ve nesne arasındaki bağı yok ederek otobiyografik bir eyleme

dönüşür ve böylelikle özne ve nesneyi de tanımsızlaştırır. Yani buradaki dönüştürme işlemi yitip gitmiş zamanın kalıntısı olarak değerlendirilen bir arşivin kişisel hafıza ve tarih içindeki varlığının yok edilmesine yönelik bir eylemdir.

Artakalanlar (Görsel 39) isimli düzenleme ise bu dönüşüm sonucunda fotoğraflara dair hiçbir ipucu taşımayan kağıt artığından yapılmış el yapımı kağıdın ana elemana dönüştüğü bir düzenlemedir. Bu düzenlemede -kimi zaman yüzeye uygulanan kasti müdahalelerle kimi zamansa tesadüfi karşılaşmalarla- deformasyona uğratılan kağıtların yüzeylerindeki formlar otobiyografik bir eylemin günlük kaydı niteliğindedir.



Görsel 38. Esra Koruç, 2018, Hafıza Deposu (II), 1000ml'lik cam kavanoz, fotoğraf parçalarından oluşan kağıt hamuru



Görsel 39. Esra Koruç, 2018, Artakalanlar. El yapımı kağıt düzenleme

Örneklenen kişisel çalışmalarda kullanılan fotoğraf ya da gazete gibi nesnelere, barındırdıkları sembolik anlamlarla bellekte kalan anıların dönüşümünü ve imgesel dışavurumunu vurgulamayı hedeflerler. Bu bağlamda, fotoğraf ve gazete gibi anı ve tarih yüklü kağıt nesnelere yeni bir kağıda/nesneye dönüştürülmesi eylemi, bu nesnelere içeriklerinden yola çıkarak anlamlarını ve temsillerini sorgulamaya yönelik uygulamalardır. Yararlanılan el yapımı kağıt tekniği ise Cruzvillegas'ın günlük-anı nesnesi olarak değerlendirdiği yaşamın kağıt yığıntılarını boyama eylemine yakın bir eylemdir ve bu eylemler seyircinin kendi hayal gücüne zemin oluşturmaya yöneliktir.

Görsel 40'ta yer alan *Dört Kapı Bir Oda* isimli çalışma ise kapının bir gösterge olarak ele alındığı bir yerleştirme olup, öznel bakışta toplumsal, kültürel ve sosyal yapılanma içinde biraradalığın, özel alan fikrinin ve özgürlüğün imkansızlığına işaret etmeyi hedefler.

Kapıyı sanatsal çözümlene (bugün de dadacı-gerçeküstücü-kavramcı dişli sayesinde hızlı bir hareket içinde olan bilgi) yoluyla kendi yapısal öğelerine ayırmak istersek onun simgesel karmaşıklığının hemen farkına varırız. Kol ve kilit, bu kadar yakın olmalarına karşın, tamamen karşıt iki işleve sahiptirler, biri davet eder öteki dışlar; kollar ve kilitler de, eksenlere göre göreli bir bağımsızlıkla hareket ederler (mükemmel biçimde yağlanmış olmaları umut edilir, çünkü, Beckett'in Molloy'da dediği gibi, "sessizliği sağlamak tam olarak nesnelere görevidir") (Francalanci, 2012, s. 143).

İçeri ile dışarı ilişkisinde pencere bakışın mekânı olarak görüşle değer kazanırken, kapı ise hareketin mekânı olarak bedenle ilişkili değer kazanan bir nesnedir. Ayrıca kapının kendi içindeki tür ve anlam çeşitliliği oldukça fazla olduğu için kapının hikâye çeşitliliği de epeyce fazladır. Çoğu zaman kapı giriş ve çıkışın ana mekânı olarak eşikle ilişkilendirir ve bu eşik her zaman bir sınır kavramı oluşturarak orada/lığı ya da burada/lığı belirler. Kapı kolu ve kilit mekanizması ise doğrudan bedenle ilişkisiyle işlevini yerine getiren bir sistem olarak bu sınırın güvenliğine hizmet eder. Dolayısıyla kapının içeriğinde bir seçim söz konusudur. Bu seçim, açıp kapamadan, gizlemeye, ortaya çıkarmaya, göstermeye, korumadan korunmaya, yasaktan izne vb. birçok durumla ilişkilenebilir. Yaşam boyu açıp kapatılan, girilen çıkılan, zorla açılmaya/kapatılmaya çalışılan, ötesinde ya da berisinde durmak zorunda olunan vb. kapılar düşünüldüğünde bu çeşitlilik iyice derinleşir.

Bir odayla öteki, bir içeriyle bir dışarı arasına yerleştirilmiş olan kapı evlerin duvarlarındaki ve kentlerin surlarındaki geçittir. Ama ne zamana ne de mekâna aittir; yalnızca hareket, eylem ve davranış onu çalıştırır ve güncelleştirir. Ayırıcı bilmece olan kapı birleştirmez: amansızca seçer, ayırır, tersini söyler. Bachelard'ın yazdığı gibi, "kapatan hareket her zaman açan hareketten daha net, daha güçlü, daha hızlıdır" (Francalanci, 2012, s. 136).

Dört Kapı Bir Oda isimli çalışma izleyicinin de kapıları açıp kapatmasına yönelik düzenlenerek izleyiciyle etkileşimde bulunmayı amaçlamaktadır. Dört kapının birleştirilmesiyle oluşturulan kapalı alanda içeri-dışarı, doğu-batı, kuru-yaş vb. gibi zıt anlamlı kelimelerin yanı sıra, yap-duyma, gör-dinleme vb. gibi olumlu ve olumsuz anlamlı fiiller duyulmaktadır. Bu sesler gitgide karışmaktadır ve herhangi bir kapı açıldığında ses kesilmektedir. Dolayısıyla, ses sisteminin kapıların kapalıyken devreye

girmesi izleyiciyi bu alanı ve ses ilişkisini deneyimlemeye davet eder ve seyirci sesi duymak için içeri girmek durumunda bırakılır. Bu yapıyla söz konusu çalışma, günlük yaşamda karşılaşılan ya da maruz kalınan yönlendirmeleri ve bu yönlendirmelerin oluşturduğu sınırı işaret etmekte ve izleyicinin bu sınırdaki yer almasını sağlamayı hedeflemektedir.



Görsel 40. Esra Koruç, 2018, Dört Kapı Bir Oda, 4 adet ahşap kapı, ses düzeniği, 87 x 87 x 212 cm.

Örneklenen kişisel uygulamalarda görüldüğü üzere, otobiyografik bakışta nesnelerin kavramsal içerikleri ya da sembolik anlamları üzerinden kişisel bir tarih ve benlik sorgulaması söz konusudur. Bu yaklaşım gündelik yaşamda ve toplumsal düzende hissedilen, algılanan/kavranan kimlik algısını nesnelerin göstergesel anlamları üzerinden sorgulamaya yöneliktir. Bu bakış sonucunda, otobiyografinin gerek geçmişle gerekse bugünle mücadele etmek için sanat ve yaşam arasındaki bir köprü ve dönüşüm alanı olduğu ifade edilebilmektedir.

Dolayısıyla örneklenen sanatçıların yaklaşımları ve çalışmaları otobiyografinin, gündelik yaşamda karşılaşılan türlü durumların nesnelerle ilişkilendirilerek, bu nesnelerin anlamları, sembolik değerleri üzerinden kurgulanan bir anlatı biçimi

olduğunu göstermektedir. Ayrıca bu örnekler otobiyografide sunulan kimliğin/kişiliğin aile/soy, toplumsal yapı/devlet düzeni, tarihsel olaylar, çeşitli sosyal/kültürel yapılar ve önemli kimi şahsiyetlerle bağıntılı olduğu fikrinden hareket ederek bugün sanat alanında otobiyografik içeriğin gerek kültürel, tarihsel, psikolojik ya da sosyal tanıklıklar ve deneyimler aracılığıyla, gerekse günlük yaşam pratikleri ve nesnelereyle ele alınabileceğini göstermektedir. Bugün bütünlüklü bir kimlik söyleminin imkansızlığıyla kimlik politikalarını görünür kılmayı hedefleyen bu tür yaklaşımlar dil, din, ırk, cinsiyet, cinsel kimlik gibi her tür ayrımcılığın ortaya serildiği güçlü bir kategori olarak öznelliğin ve dolayısıyla otobiyografik de sayılabilecek yaklaşımların çeşitliliğini ön plana çıkarmıştır.

Bu çeşitlilik içinde otobiyografinin geldiği noktayı özetlemek gerekirse, doğa ve kültür, kamusal ve özel, gerçek ve kurgu arasındaki sınırların aşındığı bir çağda, otobiyografi, kişinin kendini keşfetme, bireysel bir kimlik yaratma, kendini veya düşüncelerini temsil etme/belgeleme aracının ötesinde sosyal-siyasal-kültürel-cinsel kimliklere, her tür ayrımcılığa ve bir aradalığa, otomatikleşen hayata, tarihe ve hafızaya, göç ve yersiz yurtsuzlaşmaya, kültürel bellek açılımlarına, yabancılaşmaya ve yabancılaştırılmaya, ötekileşmeye ve ötekileştirmeye, kendini yeniden inşa etme arzularına işaret eden güncel ve evrensel problemlerin de yansıtıldığı bir araçtır. Dolayısıyla otobiyografi, bireyselleştirilen bir anlatıdan çok, başkalarıyla, coğrafyayla, toplumla, siyasetle, politikayla, cinsiyetle, ırkla, dinle, tarihle ve yaşamın barındırdığı türlü olanaklarla örülmüş bir anlatı olarak kişisel bir keşfin ötesinde bir söylem ve mücadele alanıdır.

SONUÇ

Sanatçının kendisini/hayatını anlatabilmek için aynadaki yansımasına başvurmasıyla başlayan otobiyografik anlatı sürecinde postmodernizme kadar biçimselliğin ön planda olduğu ve otoportre çalışmalarının özne-nesne bütünlüğü içinde kurgulandığı görülmektedir. Postmodernizmle birlikte biçim yerine içeriğin- dolayısıyla bağlamın- ön plana çıkmasıyla hem otoportre türünde özne-nesne bütünlüğü önemini yitirmiş hem de otobiyografi sembolik formlar ve nesnelere kurulan bir anlatıya evrilmiştir. Tarihsel gelişimi içinde önce görünüşün, sonra algılayışın gösterimine odaklanan otobiyografik anlatılar modernizmle birlikte kişisel özelliklerin, sosyopolitik duruşun, cinsel ve kültürel kimliğin de temsil edilebilmeye başladığı bir araçken; postmodernizmle birlikte kültürel, toplumsal, cinsiyete bağlı bağlamların ön planda olduğu bir söylem aracı olmuş ve günümüzde bu bağlamların gerisinde yüzyıllardır varlığını koruyan dil, din, ırk, cinsiyet, cinsel ve etnik kimlik vb. her tür ayrımcılığın ortaya serildiği güçlü bir kategoriye yükselmiştir. Bu dönüşümde, postyapısalcı, postmodern ve feminist kuramlarla Batı ideoloji ve değerlerine yönelik bilgi sistemlerinin sorgulanması otobiyografide kendini ataerkil yapının ve bu yapının kimlik üzerindeki etkisinin yapısökümüne uğratılmasıyla göstermiştir. Postmodern kuramcıların öne sürdüğü otobiyografik bağıntısallık anlayışı ise ataerkil yapıların ötesine geçerek geçmiş tarihsel süreçlerin eleştirisini de beraberinde getirmiştir.

Öte yandan nasıl ki Batıda modernleşmeyle birlikte okur yazarlığın artması vb. gelişmeler otobiyografinin gelişimini etkilemişse, bugün için de teknoloji ve iletişim alanındaki yeniliklerin getirişiyle özel ve kamusalın birbirine karıştığı sosyal mecralarda sanallaşan kimlikler, İnternetin sağladığı olanaklarla görünürlük kazanan yaşamlar da otobiyografinin çeşitlenmesinde etkili olmuş ve otobiyografinin her alanda popülerleşmesine katkıda bulunmuştur. Özellikle medyada fazlasıyla yer verilen yaşam öyküleri dünyanın dört bir yanındaki özgürlük mücadelelerini, insan haklarını, eşitsizlikleri, toplumsal normların tarihsel süreç içinde nasıl evrildiğini vb. durumları birinci tekil şahıs anlatılarıyla, tanıklıklar ve deneyimlerle aktarmakta ve otobiyografik çerçeveyi hayata tutunma ya da hayatla savaşıma aracı olarak ön plana çıkarmaktadır.

Sonuç olarak, Batıda oluşan bireycilik algısı ve Hristiyanlığın itiraf kültürünün ürünü olarak 'ben'in tekilliğini vermek zorunda olan otobiyografi bugün 'biz'in çoğulluğuna işaret ederek, kişisel, toplumsal, kültürel ve siyasi tarihlerin kapılarını aralayan bir anlatıya evrilmiştir. Bu süreçte örneklenen çalışmalarda, gerek özel, gerek kamusal, gerek duygusal, gerekse psikolojik olarak inşa edilen kimlikler aracılığıyla gösteri kültürüne, cinsiyet rollerine, tüketim kültürüne, sosyal/ kültürel/ tarihsel /toplumsal yapılara işaret edilmesiyle otobiyografinin ötekileştirme, aşağılanma, yersiz yurtsuzlaşma gibi her tür ayrımcılığın nasıl bir bellek oluşturduğunu gösteren bir tür mücadele alanına dönüştüğü görülmektedir. Bu yanı sıra otobiyografi ruhsal/içsel itiraflara yönelik bir anlatı olmaktan çıkarak kişiliğin oluşumunda dışsal unsurlara yönelik bir anlatıya dönüştüğü gibi, üst düzeyde kültürel olgunluğa sahip toplumların ürünü olarak gelişse de, bugün az gelişmiş toplumların kucakladığı bir tür olmuştur.

Kaynakça

Abdulaziz, Ebtisam. Erişim: 06.04.2018. <https://goo.gl/7Z9KsV>

Aksoy, Nazan. (2014). *Kurgulanmış Benlikler*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Alain Elkann Interviews. Erişim: 05.04.2018. <https://goo.gl/2CFeb9>

Alpaslan, Gonca G. (2016). *Özyaşamöyküsünde Yazarın Yeniden Doğuşu*. Ankara: Ürün Yayınları.

Antmen, Ahu. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artslant. Erişim: 09.04.2018. <https://goo.gl/cwFwnX>

Artun, Ali. (2013). Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm. Ali Artun (Derleyen ve Ed.). *Modern Hayatın Ressamı*. s. 7-86. İstanbul: İletişim Yayınları.

Barthes, Roland. (1993). Yazarın Ölümü. (H. Çetinkaya, Çev.). *Edebiyat Eleştiri*, Sayı 4, 1993 Güz, s.140-144.

Barthes, Roland. (1998). *Roland Barthes*. (S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Başlı, Şeyda. (2005). Otobiyografi Kuramına Feminist Bir Yaklaşım [Feminist Approach to the Theory of Autobiography], *Littera Edebiyat Yazıları*, 17 / Aralık 2005. s. 91-103.

Beaujean, Dieter. (2005). *Van Gogh / Vincent Van Gogh, Leben und Werk*. Türkçe Basım: Literatür Yayıncılık.

Bell, Julian. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*. (U.C. Ünlü, N. İleri, R. Gürtuna, Çev.). İstanbul: NTV Yayınları.

Berman, Marshall. (2010). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Ü. Altuğ, B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Berman, P. G. (2013). Çoğaltma, Ekleme, Çıkarma: Warhol, Munch ve Çoğaltılmış Baskı. *Munch / Warhol*. s. 9-48. Cer Modern 05.11.2013-05.01.2014 Sergi Kataloğu

Bozkurt, Nejat. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sarman Yayınevi.

Boyer, P. (2015). Anılar Ne İşe Yarar? Hatırlamanın Biliş ve Kültürle İlgili İşlevleri. Cumhuriyet Öztürk (Ed.). *Zihinde ve Kültürde Bellek*. (Y. A. Dalar, Çev.). s. 5-36. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Brooklyn Museum. Erişim:09.04.2018. <https://goo.gl/8dZobD>

Burrus, Christina. (2011). *Frida Kahlo "Kendi Gerçeğimi Yapıyorum"*. (E. Göktepe, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Cevizci, Ahmet. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Claudon, Francis. (1988). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. (Ö. İnce, İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Cömert, Bedrettin. (2013). *Estetik*. Ankara: Deki Basım Yayım Ltd.

Delacampagne, Christian. (2010). *20.Yüzyıl Felsefe Tarihi*. (D. Çetinkasap, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Dellaloğlu, Besim F. (2010). *Romantik Muamma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Demiralp, Oğuz. (1999). Toprak Olmak, Dil Olmak. *Kitap-lık Dergisi*, 37, s. 175-181.

Doğan, Şerife. (1993). Otobiyografi ve Anı Korelasyonunda Anlatıcı ve Protagonist Özdeşliği Üzerine. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10/1. s. 105-114.

Emin, Tracey. (2007). *Yaban Vatan*. (T. Erbeş, M. Öznur Çev.). İstanbul: Popcore Yayınları.

Erinç, M. Sıtkı. (1998). *Sanat Psikolojisi'ne Giriş*. Ankara: Ayraç Yayınevi.

Eyigün, Sabri. (1999). Otobiyografi ve Alman Edebiyatındaki Gelişimine Sosyopsikolojik Bir Yaklaşım. *Damar*, Sayı:102, s. 26-28.

Fineberg, Jonathan. (2014). Arif Ziya Tunç (Ed.). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*. (S. Atay-Eskier, G. E. Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Fleming, J., Honour H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. (H. Abacı, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Foucault, Michel. (1993). Yazar Nedir?. (O. Akınhay, Çev.). *Edebiyat Eleştiri*, Sayı 4, 1993 Güz, s. 98-111.

Fowler Museum. Erişim 24.03.2018. <https://goo.gl/6Sbnu7>

Francalanci, Ernesto L. (2012). *Nesnelerin Estetiği*. (D. Kundakçı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Gay, Peter. (2017). *Modernizm / Sapkınlığın Cazibesi*. (S. Erduman, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Gibbons, Joan. (2007). *Contemporary Art and Memory-Images of Recollection and Rememberance*. London/New York: I.B. Tavis & Co Ltd.
- Gombrich, E.H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (E.Erduran, Ö.Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Guggenheim Bilbao. Erişim:25.10.2017. <https://goo.gl/kddT78>
- Guggenheim Bilbao. Erişim: 25.10.2017. <https://goo.gl/xswrj5>
- Hicks, Alistair. (2015). *Küresel Sanat Pusulası / 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*. (D. Şendil, M. Haydaroğlu, S. Evren, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İlter, İlke. (2006). *Özyasamsal Sürecin Ve Kadın Olma Halinin Yansıma Alanı Olarak Louise Bourgeois'da Görsel Anlatı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniv. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Kara, Halim. (2013). Otobiyografik Anlatılarda Bağlantısal Benlik: Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Hatıraları. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 1 (2013). s. 234-263.
- Kahraman, H. Bülent. (2015). 01 Eylül 28 Kasım 2015. *Louise Bourgeois Dünyadan Büyük Sergi Kataloğu*. İstanbul: Akbank Sanat.
- Katz, S. (2008). In Focus: Destruction Of The Father (1974). Artslant. Erişim: 20/10/2017. <https://goo.gl/cHxTPk>
- Kellner, Douglas. (2001). Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası. (G. Seçkin, Çev.). *Doğu Batı*, sayı 15, s. 187-220.
- Kelly, M. (2010). İmgeleri Arzulamak / Arzuyu İmgelemek. Ahu Antmen (Ed.). *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. s. 267-276. (E. Soğancılar, A. Antmen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kris, E., Kurz, O. (2013). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kuspit, Donald. (2010). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

- Lejeune, Philippe. (1999). Özyaşamöyküsünde Yenilik Yapılabilir mi?. (İ. Batur, Çev.). *Kitap-lık Dergisi*, 37, s. 163-174.
- Leppert, Richard. (2009). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mansfield, Nick. (2006). *Öznellik- Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları*. (H. Çetinkaya, R. Durmaz, Çev.). İzmir: Ara-lık Yayınları.
- McQuaid, Cate. (2010) “ ‘Sugar’ is a bittersweet autobiography” *The Boston Globe-Art Review*. Erişim: 09.04.2018. <https://goo.gl/SQmrXd>
- Megill, Allan. (2008). *Aşırılığın Peygamberleri*. (T. Birkan, Çev.). Ankara: Ayraç Kitap+evi.
- Melchoir-Bonnet, Sabine. (2007). *Aynanın Tarihi*. (İ. Yerguz, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Moran, Berna. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- O'Doherty, Brian. (2013). *Beyaz Küpün İçinde*. (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Öğretir, İsmail. (2015). Çağdaş Otobiyografi Yazımı. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19 (3), s. 69-75.
- Parlas, Eric. (2016). *Foucault: Öznenin Yitiminden Yeniden Doğuşuna*. (Y. Çetin, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Pollock, Griselda (2010). Modernlik ve Kadınlığın Mekanları. Ahu Antmen (Ed.). *Sanat Cinsiyet- Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. s. 187-252. (E. Soğancılar, A. Antmen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Randall, William. (2014). *Bizi “Biz” Yapan Hikayeler*. (Ş. S. Kaya, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Richard, Lionel. (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sarlo, Beatriz. (2012). *Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*. (P. B. Charum, D. Ekinçi, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sarup, Madan. (2014). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Schaper, E. (2005). Beğeni, Yücelik ve Deha: Doğa ve Sanat Estetiği. *Cogito*, Sayı: 41-42, s. 154-181.

- Shiner, Larry. (2013). *Sanatın İcadı*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Simmel, George. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Simonini, Ross. (2017). In the Studio Yto Barrada. *Art in America Magazine*, Erişim: 05.04.2018. <https://goo.gl/D3qNxc>
- Sontag, Susan. (1998). *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*. (Y. Salman, M. G. Sökmen, Haz.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Sooke, Alastair. (2016). *What is the meaning of The Scream?* BBC Culture. Erişim: 02.05.2018. <https://goo.gl/61jgfJ>
- Timuçin, Afşar. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, Afşar. (2012). *Düşünce Tarihi 2*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Todorov, Tzvetan. (2014). Resimde Bireyin Gösterimi. Korkut Erdur (Ed.). *Sanatta Bireyin Doğuşu*. s. 11-23. (E. Özdoğan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Trioche De Leon Collection. Erişim: 09.04.2018. <https://goo.gl/dLYbSX>
- Tunalı, İsmail. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, Adnan. (1992). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tükel, Uşun. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 3*. (Z. Rona, M. Beykan., Yay. Yönetmenleri). İstanbul: Yem Yayıncılık.
- Türk Dil Kurumu. Erişim: 01/09/2016. <https://goo.gl/z2RGHy>
- Ustaoğlu, Canan. (2008). Kendi Aynasına Bakabilen Kadın: Frida Kahlo. *Artist Modern*, Sayı:07/91, s. 22-29.
- Ünlü, Aslıhan. (2015). *Biyografi ve Biyografik Dram*. Ankara: Notabene Yayınları.
- Vasari, Giorgio. (2013). *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*. (E. Göktepe, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Yazıcı, Nermin. (2006). Türk Edebiyatında Otobiyografi. *Türkbilig*, Sayı 11, s. 189-217.
- Yılmaz, Mehmet. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, Tuğba. (2015). Louise Bourgeois'nın Sanat Anlayışı ve Enstelasyon Sanatı. Academia. Erişim: 25.09.2017. <https://goo.gl/5gh693>

Williams, H. L., Conway, M. A. (2015). Otobiyografik Anı Ağları. Cumhuriyet Öztürk (Ed.). *Zihinde ve Kültürde Bellek*. (Y. A. Dalar, Çev.). s. 43-77. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Wolff, Janet. (2010). *Sanatın Toplumsal Üretimi*. (A. Demir, Çev.). İstanbul: Özne Yayınları.



GÜNÜMÜZ SANATINDA OTOBİYOGRAFİK ANLATILAR

Yazar Esra Koruç

Gönderim Tarihi: 04-May-2018 01:31PM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 958822960

Dosya adı: Esra_Koru_TEZ.docx (4.83M)

Kelime sayısı: 21143

Karakter sayısı: 145522

GÜNÜMÜZ SANATINDA OTOBİYOGRAFİK ANLATILAR

ORIJINALLIK RAPORU

% 12	% 10	% 2	% 5
BENZERLİK ENDEKSİ	İNTERNET KAYNAKLARI	YAYINLAR	ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	% 1
2	www.yusufkuyumcu.com İnternet Kaynağı	% 1
3	www.littera.hacettepe.edu.tr İnternet Kaynağı	% 1
4	www.felsefeekibi.com İnternet Kaynağı	% 1
5	Submitted to TechKnowledge Turkey Öğrenci Ödevi	% 1
6	issuu.com İnternet Kaynağı	<% 1
7	Submitted to Istanbul University Öğrenci Ödevi	<% 1
8	Submitted to Hacettepe University Öğrenci Ödevi	<% 1
9	ALAN SÜMER, Banu. "Erken alman	<% 1

romantiklerinin aydınlanma'ya ilişkin tutumları
üzerine", Ankara Üniversitesi, 2012.

Yayın

10	dergi.fsm.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
11	mulkiye.org.tr İnternet Kaynağı	<% 1
12	www.art-core.tv İnternet Kaynağı	<% 1
13	www.metiskitap.com İnternet Kaynağı	<% 1
14	Submitted to The Scientific & Technological Research Council of Turkey (TUBITAK) Öğrenci Ödevi	<% 1
15	josc.selcuk.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
16	tr.scribd.com İnternet Kaynağı	<% 1
17	www.academia.edu İnternet Kaynağı	<% 1
18	dspace.bilkent.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
19	yunus.hacettepe.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1

20	Submitted to Yeditepe University Öğrenci Ödevi	<% 1
21	www.sabrieyigun.com.tr İnternet Kaynağı	<% 1
22	www.scribd.com İnternet Kaynağı	<% 1
23	YAZICI, Nermin. "Türk Edebiyatında Otobiyografi", Hacettepe Üniversitesi, 2006. Yayın	<% 1
24	izlekler.com İnternet Kaynağı	<% 1
25	Odabas, Osman. "1990'LI YILLARDA TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL KİMLİK VE CİNSİYET POLİTİKALARININ CAGDAS SANATTAKİ YANSIMALARI", Idil Journal of Art and Language, 2012. Yayın	<% 1
26	Submitted to Kocaeli Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
27	bainsidermag.com İnternet Kaynağı	<% 1
28	www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
29	www.beytulhikme.org İnternet Kaynağı	<% 1

30	openaccess.dogus.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
31	Submitted to Akdeniz University Öğrenci Ödevi	<% 1
32	www.fotodiyaftram.com İnternet Kaynağı	<% 1
33	www.itusozluk.com İnternet Kaynağı	<% 1
34	SAĞLIK, Esra. "Görsel Sanatlarda Otobiyografik Anlatımlar", Alev Çakmakoğlu, 2013. Yayın	<% 1
35	KEDİK, Ayşe Sibel. "Başkaldırı olarak feminist sanat ve temsiliyet sorunu", Kadın/Woman 2000, 2014. Yayın	<% 1
36	okumaninsonunayolculuk.com İnternet Kaynağı	<% 1
37	ÇAKMAK, Banu. "Batıda çağdaş feminist tiyatronun gelişimi", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak., 2013. Yayın	<% 1
38	YILDIRIM, Erdal. "KUR'AN SOSYOLOJİSİ AÇISINDAN TOPLUMSAL CİNSİYET MESELESİ", Abant İzzet Baysal Üniversitesi	<% 1

Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.

Yayın

39	www.ressamlar.gen.tr İnternet Kaynağı	<% 1
40	www.docstoc.com İnternet Kaynağı	<% 1
41	dergipark.ulakbim.gov.tr İnternet Kaynağı	<% 1
42	kritisyen.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
43	Submitted to Özyegin Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
44	turkcebilgi.com İnternet Kaynağı	<% 1
45	DEPELİ, Gülsüm. "Kadın Bloggerlar: Yeni Dil, Yeni Kadınlık, Yeni Tartışmalar", Kıbrıs Üniversitesi, 2015. Yayın	<% 1
46	artpangu.com İnternet Kaynağı	<% 1
47	www.kadinlarkulubu.com İnternet Kaynağı	<% 1
48	Selvi, Yeliz. "DERRIDA EFFECT OVER FEMINIST THEORY AND ART:	<% 1

DECONSTRUCTION", Idil Journal of Art and Language, 2014.

Yayın

49

www.ankaramemursen.org

İnternet Kaynağı

<% 1

Alıntıları çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart

Kapat