



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

“ÖTEKİ” KAVRAMI ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

Evrım zeskici

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2017

“ÖTEKİ” KAVRAMI ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

Evrım Özeskici

Sanatta Yeterlik Tezi

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

Ankara, 2017

KABUL VE ONAY SAYFASI

Evrin Özeskici tarafından hazırlanan “Öteki Kavramı Üzerine Görsel Çözümler” başlıklı bu çalışma, 29/03/2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından “Sanatta Yeterlik Tezi” olarak kabul edilmiştir.

Prof. Atilla İLKHAZ (Başkan)

Prof. Cebail ÖTGÜN (Danışman)

Prof. Mehmet YILMAZ

Doç. Dr. Hasan KIRAN

Doç. Zuhai BAYSAR BOERESCU

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Türev BERKİ

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.

29/03/2017



Evrin ÖZESKİCİ

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 etseniz 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.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

- **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

29/03/2017

(İmza)

Öğrencinin Adı SOYADI

Evrin Özeskici

ADAMA SAYFASI

Sevgili eřim,

şirin Koçak ÖZESKİCİ için;

TEŐEKKÖRLER

Tezimin oluşum aŐamasında bana yol gÖsteren ve desteğini esirgemeyen tez danıŐmanım Prof. Cebrail ÖTGÜN'e, tez jürimde bulunan ve tezin gelişimi esnasında yardımcı olan hocalarım Prof. Mehmet YILMAZ'a, Prof. Atilla İLKYZA'ya, Doç. Dr. Hasan KIRAN'a, Doç. Zuhall Baysar BOERESCU'ya desteğini her zaman hissettiğim değerli eŐim Őirin Koçak ÖZESKİCİ'ye, tez sürecim sırasında yardımlarını esirgemeyen tüm hocalarıma teŐekkür ederim.

ÖZET

ÖZESKİCİ, Evrim. "Öteki" Kavramı Üzerine Görsel Çözümler, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2017.

Öteki bir kavram olarak diğerini işaret etmektedir. Görsel çözümlemede bu kavram toplumsal yapıya ve döneme göre farklılık gösterir. Öteki, herkestir. "Ben" bir diğerine göre "öteki" konumda olacağından, sayısız kez öteki ve ben ilişkisinden söz edilebilir. "Ben" aynı zamanda duyumsayabilen, hissedebilen ve tüm varlıklar hakkında karar verebilir. Dolayısıyla ben(lik) öznedir ve kişinin kendisini tanımlar.

Rönesans'tan günümüze kadar birçok sanatçı öteki, ben, kimlik, ötekileşme ve cinsiyet kavramlarına eserlerinde yer vermiştir. Rönesans ve Barok döneminde kutsal kişilerin tasvirlerinde öteki'nin eserlerdeki konumu dinsel bir içerik taşımaktadır. Modernist süreçte öteki'nin değişimini en çok etkileyen olaylar; Fransız Devrimi, 1. ve 2. Dünya savaşlarıdır. Romantizm'de kahramanlar, yüceleştirme, ihtişam ve din gibi konuların yerine ezilenler, halktan yana olanlar, özgürlük ve mücadele gibi konular ele alınmıştır. Dolayısıyla öteki kavramı toplumsal çıkışıdır. Realizm'de toprak işçileri, emekçiler, köylü manzaraları ve toplumun ezilenleri öne çıkmaktadır. Hem Romantikler hem de Realistlerin ortak yanları; yüceleştirmeden ziyade toplumdaki beslenmeleridir.

Modernist sürecin öteki olgusu; direniş, mücadele, ölüm, acı, trajedi ve savaşlar üzerine gelişim gösterir. Bu dönemin sanatsal yönelimine bakılırsa siyasi, dışavurumcu, muhalif ve eleştirel bir yaklaşımdan söz edilebilir. Öyle görünüyor ki savaşların, trajedilerin, problemlerin ve toplumsal olayların yaşandığı yerde "öteki" her an ortaya çıkabilir.

Ülkemizde 1960'lı ve 1980'li yıllardan sonra darbelerin, katliamların ve toplumsal olayların yaşanması sanatçıların öteki, bellek, güç, kimlik, ötekileştirme üzerine eserler ortaya çıkarmalarına sebep olmuştur.

Tezin içeriğinde öteki üzerine kişisel uygulamalardır ve konuyla ilgili sanat tarihsel bir süreç izlenmiştir. Kişisel uygulamalarda kimlik, beden, öteki ve ben ilişkisi resimlerin konusudur. Resimlerdeki karakterler bilinçli olarak deforme edilmiştir. Karakterlerin kimliği rol değişimine uğrayarak tüm toplumu ilgilendirir. Buradaki eleştiri, toplumun dışında kalanlara ve ötekileştirilen insanlara yöneliktir. Tezde sanat tarihsel sürece yer verilmesi; sanatçıların öteki olgusuna neden vurgu yaptıklarına, bedenin çağdaş sanatta nasıl ötekileştirildiğine ve hangi kavramlarla nasıl bir ilişkisi olduğuna açıklık getirir.

Anahtar Kelimeler

Öteki, Kimlik, Beden, Ötekileştirme, Bellek, Cinsiyet.

ABSTRACT

ÖZESKİCİ, Evrim. Visual Analysis on the Notion of “the Other”, Doctor of Fine Arts in Thesis, Ankara, 2017.

As a notion, the other signifies another. In a visual analysis, this notion changes according to the societal structure and the period. The other is everyone. As “I” will be “the other” to another, the relationship between I and the other can be referred to countless times. “I” can also sense, feel and decide on all beings. Therefore, the self is subjective and identifies the person themselves.

From the Renaissance to the modern-day many artists have incorporated the other, the self, identity, marginalisation and gender in their works. The depiction of divine individuals in the works of the other carry religious meaning in the renaissance and baroque era. The events that have the most influence on the change of the other in the modernist process is the French Revolution, World War I and II. Instead of heroes, sublimation, splendour and religion; the oppressed, those siding with the people, freedom and struggles were addressed in romanticism. In realism, navvies, labourers, village sceneries and society’s oppressed are noticeable. What Romanticists and Realists have in common is that rather than glorification, they feed off society.

Another phenomenon in the modernist process is that it reflects on developments regarding opposition, struggles, death, pain, tragedy and war. When the artistic tendency of the era is examined, a political, expressionist, antagonistic and critical approach can be referred to. It seems that where wars, tragedies, problems and societal incidents occur, the “other” can emerge at any moment.

The occurrences of coups, massacres and societal events after the 1960 and 1980’s in Turkey led to artists producing works on the other, memory, power, identity, and marginalisation.

The contents of the thesis have followed a process regarding history of art and personal applications of the other. The theme of the pictures in personal applications are identity, form, and the relationship between the other and the self. The characters in the pictures have been deformed on purpose. As the identity of the role the characters play undergoes change, this concerns the entire society. The criticism here is aimed at the ones excluded from the society and the people who are marginalised. The inclusion of the history of art aspect in the thesis clarifies why artists emphasise the concept of the other, how the form is marginalised in contemporary art, and what kind of relationship it has with which concepts.

Key Words

Other, Identity, Form, Marginalisation, Memory, Gender.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
ADAMA SAYFASI	iii
TEŞEKKÜRLER	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	ix
GÖRÜNTÜ DİZİN	x
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: BİR KAVRAM OLARAK “ÖTEKİ” VE “BEN”İN SORGULANMASI	4
1.1. “ÖTEKİ” OLARAK “BEN”	7
1.2. TOPLUMSAL “ÖTEKİ”	9
2.BÖLÜM: SANAT TARİHİNDE “ÖTEKİ”NİN VARLIĞI	13
2.1. TÜRKİYE’DE “ÖTEKİ”	32
3.BÖLÜM: KİŞİSEL UYGULAMALAR	48
3.1. KİMLİK VE ÖTEKİ SORUNSALI	48
SONUÇ	76
KAYNAKÇA	79
ÖZGEÇMİŞ	81

Görüntü 1: Vito Acconci, <i>Tescilli Markalar</i> , 1970, performans.	5
Görüntü 2: Carolee Schneemann, <i>Et Şenliği</i> , 1964, performans	6
Görüntü 3: Masaccio, <i>Kutsal Teslis</i> , 1427, fresk, 667 X 317 cm	13
Görüntü 4: Piero della Francesca, <i>İsa'nın Kırbaçlanması</i> , 1465, tempera, 58,4x81,5 cm	14
Görüntü 5: Michelangelo Merisi da Caravaggio, <i>Hız. İsa ve Dikenli Taç</i> , 1602, tuval üzerine yağlıboya, 125 x 178 cm.....	15
Görüntü 6: Peter Paul Rubens, <i>Masumların Katli</i> , 1611-1612, ahşap panel üzerine yağlıboya, 142 x 182 cm	16
Görüntü 7: İlya Efimoviç Repin, <i>Volga'da Sal Çekicileri</i> , 1870-73, tuval üzerine yağlıboya, 131.5 x 281 cm.	18
Görüntü 8: Vincent Willem van Gogh, <i>Patates Yiyenler</i> , 1885, tuval üzerine yağlıboya, 82 x 114 cm.	20
Görüntü 9: Ernst Ludwig Kirchner, <i>Berlin Sokağı</i> , 1913, tuval üzerine yağlıboya, 1,21 m x 91 cm.	22
Görüntü 10: Francis Bacon, <i>Oto Portre</i> , 1969, tuval üzerine yağlıboya	24
Görüntü 11: Francis Bacon, <i>Velazquez'in X. Innocentius'un Portresi'nin Ardından Çalışma</i> , 1953, tuval üzerine yağlıboya, 153 cm x 118 cm	25

Görüntü 12: Anselm Kiefer, <i>Antik Kadınlar</i> , 2002, heykel, bronz, demir, cam, kül ve kurşun.....	28
Görüntü 13: Anselm Kiefer, <i>Gecenin Sparışleri</i> , 1996, tuval üzerine karışık teknik, 356 x 463 cm.	29
Görüntü 14: Jenny Saville, <i>Markalanmış</i> , 1992, tuval üzerine yağlıboya.....	30
Görüntü 15: Lucian Freud, <i>Beyaz Bir Köpeğiyle Kız</i> , 1950-1, tuval üzerine yağlıboya, 76,2x101,6 cm.	31
Görüntü 16: Nuri İyem, <i>Ağıt</i> , 1986, 6 kimlik, değişebilir boyut, tuval üzerine yağlıboya, 54x65 cm,	33
Görüntü 17: İbrahim Balaban, <i>Mavili Göç</i> , 1972, tuval üzerine yağlıboya, 85x90 cm	34
Görüntü 18: Neşet Günal, <i>Duvar Dibi 3</i> , 1973, tuval üzerine yağlıboya, 153x245 cm	35
Görüntü 19: Neşe Erdok, <i>Kızıltoprak İstasyonu</i> , 1981, tuval üzerine yağlıboya, 100x160 cm	36
Görüntü 20: Bilge Alkor, <i>İdentikit Caliban</i> , 1995, tuval üzerine yağlıboya, 160x590 cm	38
Görüntü 21: Ömer Kaleşi, <i>Balkan Dramı V</i> , 1993, tuval üzerine yağlıboya, 81x130 cm	39
Görüntü 22: Halil Altındere, <i>Tabularla Dans II</i> , 1997, 6 kimlik, değişebilir boyut, enstalasyon görüntüsü (5. İstanbul Bienali)	40

Görüntü 23: Hale Tenger, <i>Böyle Tanıdıklarım Var III</i> , 2013, röntgen filmlerine kuru lazer baskı pleksi levhalar, enstalasyon görüntüsü	41
Görüntü 24: Atilla İlkyaz, <i>Asmayalım da Besleyelim mi?</i> , 2012, enstalasyon görüntüsü	42
Görüntü 25: Cebrail Ötgün, <i>Öteki</i> , 1996, enstalasyon görüntüsü	44
Görüntü 26: Cebrail Ötgün, <i>Öteki</i> , 1996, enstalasyon görüntüsü	45
Görüntü 27: Hayri Esmer, <i>Bunaltı İmleri II</i> , 2000, tuval üzerine akrilik, 150X120cm	46
Görüntü 28: Evrim Özeskici, <i>Öteki</i> , 2016, tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm.	49
Görüntü 29: Evrim Özeskici, <i>Kimlik Kaybı</i> , 2016, tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm.	50
Görüntü 30: Evrim Özeskici, <i>Parçalanma</i> , 2016, tuval üzerine karışık teknik, 100x100 cm.	51
Görüntü 31: Evrim Özeskici, <i>Ben de Görmem Duymam Konuşmam</i> , 2015, tuval üzerine yağlıboya, 100x120 cm.	52
Görüntü 32: Evrim Özeskici, <i>Ayrıştırma</i> , 2016, tuval üzerine yağlıboya, 100x120 cm.	54
Görüntü 33: Evrim Özeskici, <i>Farkındalık-I</i> , 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.	56

Görüntü 34: Evrim Özescici, <i>Farkındalık-II</i> , 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.	57
Görüntü 35: Evrim Özescici, <i>Zıt Kutuplar-I</i> , 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.	58
Görüntü 36: Evrim Özescici, <i>Zıt Kutuplar-II</i> , 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.	59
Görüntü 37: Evrim Özescici, <i>Zıt Kutuplar-III</i> , 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.	60
Görüntü 38: Evrim Özescici, <i>İsimsiz-I</i> , 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.	61
Görüntü 39: Evrim Özescici, <i>İsimsiz-II</i> , 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.	62
Görüntü 40: Evrim Özescici, <i>İsimsiz-III</i> , 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.	63
Görüntü 41: Evrim Özescici, <i>İsimsiz-IV</i> , 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.	64
Görüntü 42: Evrim Özescici, <i>İsimsiz-V</i> , 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.	65
Görüntü 43: Evrim Özescici, <i>Bilinçli Müdahale</i> , 2016, tuval üzerine yağlıboya, 100x120 cm.	67
Görüntü 44: Evrim Özescici, <i>Kapalı Diyalog</i> , 2016, tuval üzerine yağlıboya, 120x200 cm.	68
Görüntü 45: Evrim Özescici, <i>İsimsiz</i> , 2016, tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm.	69
Görüntü 46: Evrim Özescici, <i>Yitik</i> , 2016, tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm.	70

- Görüntü 47:** Evrim Özeskici, *Teslimiyet*, 2014, tuval üzerine karışık teknik, 100x120 cm.71
- Görüntü 48:** Evrim Özeskici, *Öteki Ben*, 2015, tuval üzerine karışık teknik, 120x220 cm.72
- Görüntü 49:** Evrim Özeskici, *10.10. Saat: 10:00*, 2015, tuval üzerine karışık teknik, 150x210 cm.74

GİRİŞ

Tezin konusu, çağdaş sanata yansıyan boyutlarıyla ve uygulama çalışmalarının temel düşüncesini oluşturan *öteki* kavramı üzerinedir. Öteki bizim ideolojimizin içinde olan aynı zamanda sınırsız sayıda “o” diye nitelenebilecek bir kavramdır. Öteki, ben’in dışındaki herkestir. Aile, çevre ve toplum da ötekidir. Çünkü bizi biz yapan “ben”in dışındadırlar. Ben’in dışında gelişen her şey kişiye göre değişiklik göstereceğinden dolayı öteki konumundadır. İspanyol filozof Jose Ortega y Gasset “İnsan ve Herkes” adlı kitabında “öteki”nin tanımına ilişkin şunu söyler: “Herkesin kendi yaşamında karşılaştığı ilk şey öteki insanlardır.” Dolayısıyla “İnsan, Öteki ile toplumsallık ilişkisi içinde, Birisi’yle alışveriş halinde, ona karşılık veren olarak ortaya çıkar” (Gasset, 2014, 105).

Kimlik bireyin kendisidir. “Tüm ‘kimlikler’ bir başkasını gerektirir; başkasıyla ilişkide insan kendi kimliğini gerçekleştirir” (Baynes, 2004, 35). Başkasıyla yapılan her iletişimde (ötekiyle) kimlik dediğimiz kavram değişime uğrayacaktır. Dolayısıyla bize ait beden yeni bir biçim ve kimlik kazanması durumu gerçekleşir. Bu durum bedenin bir başka bedenler üzerindeki ötekisini oluşturur. Ötekinin belirginleşmesinde öznenin gerçekle bağıntısı önemlidir. Bedenin ötekileşmesiyle birlikte “kimlikleşme” ve “kimliğin sahnelenmesi” sorunları da gündeme gelir. Var olan beden yeni bir kimlik kazanır ve sanatın doğrudan aracı haline gelir.

Ötekinin sanattaki uzantısına bakılacak olunursa Alberto Giacometti’nin modern hayatın boşluğuna ve anlamsızlığına vurgu yapan figürleri, Lucian Freud’un bedenler üzerindeki mahremiyeti, Francis Bacon, Willem de Kooning, Anselm Kiefer, Jenny Saville ve Chris Ofili gibi birçok sanatçının bedenler üzerinde öteki, ötekileştirme, kimlik ve cinsellik kavramlarını sorguladıkları bilinir. Bu durum toplumla birlikte görme ediniminin zaman içerisinde değişime uğramasıyla da yakından ilişkilidir. “Jonathan Crary’e göre günümüzde görsel olan, sürekli daha çok soyutlaştırılmaktadır. Bu süreç içinde görme konusunda

irdelenen sorular şimdide de geçmişte de, aslında temel olarak bedenle ve sosyal iktidarın işleyişiyle ilgiliydi” (Çakır, 2014, 40-41).

Dolayısıyla sanatçıların öteki üzerinden kavramsal yaklaşımları iki önemli gerekçeden kaynaklanabilir. İlki modernizmle birlikte görme biçimleri ve klasik beden anlayışı değişime uğramasıdır. İkincisi ise sosyo-politik olayların ve özellikle iktidarların toplum üzerindeki baskısıdır. Her iki gerekçenin kendi içerisinde haklılık payları vardır. Ancak yaratım sürecinde yaşanan değişimleri ve rastlantısallığı da öteki sürecinde değerlendirmek gerekir. Özellikle son otuz yılda figür resminin yeniden gündeme gelmesiyle birlikte modernist tavrın devam etmesi ve sanatta temsil sorunsalının bedenler üzerinden oluşturulması gibi etmenler de sıralanabilir.

Pek çok insan Post-Modernizm terimini duymuş ancak bunun ne olduğu ile ilgili tam bir fikre sahip değildir. Bu durum anlayışla karşılanabilir çünkü Post-Modernistler bile, bildiklerini iddia etmelerine rağmen, kendilerini anlaşmazlık içinde bulurlar. Kendilerinden önceki Modernistler gibi Post-Modernistler de bazı temel konularda birbirlerinden ayrılırlar: faaliyet ve programları yakın geçmişten ya büyük ölçüde kopuşu ve Modernizm’in reddedilişini ya da diğer bir seçenek olarak, Batı hümanist akımı kapsamında bu geleneğin yeniden inşa edilmesini temsil eder (Smith, 1995, 2).

Post Modernistler modernistlerden farklı olarak bedenin yapı bozumunu, kimliğini, ve kavramsal yapısını sorgular. Örneğin Lucian Freud eserlerinde bedenleri kullanarak insan psikolojisinin kişilik ve ruhsal bozukluklarını irdeler. Sanatçı bedenin çıplaklığını kullanarak ötekinin mahremiyetini gözler önüne sermektedir. “Öteki insanın varlığından önümüzde hazır ve nazır olan tek şey onun bedenidir; ama o beden, ten olduğundan, bir anlatımsallık alanıdır, pratikte sonsuz sayıda uyarı veren bir işaret lambasıdır” (Gasset, 2014, 116). Anselm Kiefer’in işaret lambası eserlerindeki bedenlerdir. İkinci Dünya Savaşı’nda katledilen insanları güncel sanata beden üzerinden taşımıştır. Bilinçli olarak deforme etmiş ve yapıbozuma uğratmıştır. Eserlerinde ötekileşen insanlar Yahudilerdir. Çünkü savaşla birlikte binlerce Yahudi katliamları yapılmıştır. Yahudiler, Naziler tarafından dışlanan ve ötelenen bir toplum olmuştur. “Kasvetli, kimi şeyleri örtmeye dönük, suçlayıcı, alaycı ve bilmececi bir

vizyona sahip olan Kiefer'in dine, ideolojiye, ulusal kimlik ve tarihe bakışı ancak Yahudi Soykırımı ile açıklanır" (Şahiner, 2013, 89). Onun sorunsalı Alman toplumunun geçmişidir. Savaşın bedenler üzerinde yarattığı şiddeti içselleştirerek geçmiş ve günümüz arasında bağ kurar. "Kiefer'in dikkat çekici bir sanatçı olarak gündeme gelmesinde, ülkesinin yakın tarihini görmezden gelmek ya da doğrudan kötölemek yerine, öncelikle ona daha nesnel bir şekilde bakma ve deşme cesaretini göstermesinin payı büyüktür" (Yılmaz, 2005, 424).

Tezde Kiefer'e yer vermemin nedeni; bedenın postmodern süreçte ötekiyle olan ilişkisini saptamaktır. Kiefer, eserlerinde bedenleri yapıbozuma uğratarak savaşın bedenler üzerindeki etkisini ortaya koymuştur. Bedenin güncel sanatta anlatım alanına nasıl dönüştüğünün saptanması ötekinin bedenle olan bağına açıklık getirecektir. Resimlerimde bedenleri kullanmamın sebebi yaşadığım toplum yapısı ve travmatik durumlardır. Bu nedenle tezde Kiefer'i ele almamın bir diğer sebebi; yapıtlarındaki bedenlerin toplumsal ve dönemin tarihsel yapısıyla nasıl bir ilişkisi olduğunu saptamaktır. Böylece çalışmalarımdaki öteki kavramıyla ötekiye yer veren sanatçılar arasındaki ortak bağ anlaşılacaktır.

Tezde aşağıdaki sorulara açıklık getirilmesiyle birlikte, sanatçıların öteki olgusuna neden vurgu yaptıkları, bedenın çağdaş sanatta nasıl ötekileştirildiği ve hangi kavramlarla nasıl bir ilişkisi olduğu anlaşılacaktır.

Tuval resminde öteki nasıl ele alınmalıdır? Modern sanattan günümüze bedenın ötekileşmesi nasıl olmuştur? Beden ve öteki beden arasındaki farklılıklar nelerdir? Beden, ötekileştiğinde rol değişimi yaşar mı? Bu durum bedenler üzerinde kimikleşme sorunu yaratır mı? Sanatçı neden ötekine ihtiyaç duyar?

Sonuç olarak, ötekinin görsel çözümlerinde trajedi, duygusal yoğunluk, dışlanmışlık ve rastlantısallık gibi kavramlar üzerinde durulmuştur. Bedenin fiziksel kimliğinin yanı sıra politik bir duruşu vardır. Dolayısıyla onun, hem fiziksel hem politik değişimleri, öteki üzerinden görselleştirilmeye çalışılmıştır.

1. BÖLÜM

BİR KAVRAM OLARAK “ÖTEKİ” VE “BEN”İN SORGULANMASI

Bir kavram olarak *öteki* denildiğinde “bizim dışımızdaki her şey” akla gelir. Dolayısıyla kapsamlı bir sözcüktür. Ancak toplumla ilgili karşılığı araştırıldığında *öteki* denilen şey “ben”in dışındaki kişi ya da kişilerdir. Bu bağlamda tezin kapsamı içerisinde toplumla ilgili yanı önemlidir. *Öteki*’ni yaratan sayısız ben’ler vardır. Çünkü her “ben” diğerinin karşısında *öteki*’dir.

Toplumdaki bireylerin kitlelerle sürekli bir iletişim durumu vardır. “Günümüzde her birey birçok kitlenin aynı zamanda bir parçasıdır, özdeşleşme sonucu çok yanlı bir bağlamın içindedir, ben ideali’ni pek değişik modellere göre kurmuştur” (Freud, 2014, 87). Bu modeller beni oluşturan ırksal, kültürel, ahlaki ve düşünsel yanıdır. Çünkü bu modeller kişinin ben ve *öteki* konumunu belirlemektedir. Ben kavramı toplumda kişiyi tanımlamaktadır. Toplumdaki her bireyin bir ben anlayışı vardır. Ancak ben’in iktidarı *öteki*yi ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla birey(ler)in ben anlayışı diğer ben’in karşısında *öteki* olacaktır. Bu da demektir ki kişinin her yaptığı eylem bir başkasının gözünde *öteki* olacaktır. Güncel sanatta bu kavramın eleştirisi bedenifadesiyle ele alınmaktadır. Bedenin ifadesinde özne ve gerçeklik ilişkisi önemlidir. Özne aynı zamanda gerçek olanla eş değerdir. Gerçek olan da bedenin kendisidir. “İnsanın konuşmasında yasa koyucu otoritesini sessizce ve görünmeden –iki dudak arasında ya da ağızdan çıkan iki hece arasında- uygulaması gerekirken, *Öteki* kendini konuşmanın ötesine, Özne’nin hilafına, “Gerçek’in içine” yerleştirmiştir” (Bowie, 2007, 108).



Görüntü 1: Vito Acconci, *Tescilli Markalar*, 1970, performans.

Bedenin gerçekte bağıntısı onun nesnel olarak algılanmasından dolayıdır. Çünkü gerçek olan şey duyumsaldır. Ancak bedenin kavramsal yanı onun araç-amaç ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Araç olan bedenin asıl anlatımı kavramlardır. Bu sayede onun anatomik yapısındaki fizyolojik işlevi anlam kaymasına neden olarak çoğu kez politik bir tavra dönüşmektedir. Tıpkı Vito Acconci'nin 1970 yılında gerçekleştirdiği "Tescilli Markalar"da olduğu gibidir. "Amerikalı Sanatçı Vito Acconci kendi kendini ısıtarak damgaladığı "Tescilli Markalar" başlıklı performansında, kapitalist ekonominin insanı tüketime yönelten etkenlerini düşündürmüştür" (Antmen, 2008, 220).

Gerçek olan bedenin içinde kapitalist ekonomiye yönelik bir eleştiri yüklenmiştir. Sanatçı salt çıplaklık imgesinden yola çıkarak acıyı deneyimlemiştir. Bu performansın öteki algısı, insanların sürü içgidüsü içerisinde sürekli tüketime odaklanmasıdır. İnsanlığın tek tip, monoton ve yalnızlık içerisindeki bir düzene ayak uydurduğuna da işaret etmektedir. Sanatçının “benliği” üzerinden tüm insanlığa verilen kitlesel bir mesajdır.



Görüntü 2: Carolee Schneemann, *Et Şenliği*, 1964, performans.

Carolee Schneeman'ın “Et Şenliği” adlı performansı da benzer bir yaklaşım içerir. Sanatçı Schneeman feminizm üzerinden öteki sorunsalını kavramsallaştırmıştır. Toplumda kadının rolünün bir metaya dönüştüğüne vurgu yapması sanatçı tarafından eleştirel bir tavırla ele alınmıştır. “Amerikalı feminist sanatçı Carolee Schneemann “Et Şenliği” gibi, kan, çığ tavuk ve balık gibi cansız hayvanlar eşliğinde gerçekleştirdiği performanslarıyla kadın bedenine tahakkümü, tarih boyunca kadın bedeninin nesneleştirilmesini sorgulamak istemiştir” (Yılmaz, 2002, 22).

Sonuç olarak “öteki” ve “ben” birbirlerinin hem tamamlayıcıları hem de iki zıt kutbun kavramlarıdır. Öteki olan ben’in iktidarındadır. Tamamlayıcıdır, çünkü her ikisinde de özne vardır. Güçlü olan ben, diğerini iter ve dışlar.

“Öteki” ve “ben” kavramları, günümüzde güncelliğini koruyarak modern ve post modern süreçlerin sürekli etkisindedir. Bu kavramlar günümüz sanatında siyasi, dışavurumcu, muhalif ve eleştirel bir yaklaşımla ilişkilidir. Ne zaman savaşlardan, trajediden, şiddetten kaostan ve politik iktidarın baskısından söz edilse “öteki” ve “ben” ilişkisi gündeme gelecektir. Sanat tüm bu oluşumların etkisi altında filizlenip çok daha eleştirel olacaktır. Savaş öncesi ve sonrası her iki dışavurumcu akım da örnek olarak gösterilebilir. Döngü devam ettiği sürece paradoksal bir yaklaşımın var olduğu düşüncesi haklı çıkacaktır.

1.1. “ÖTEKİ” OLARAK “BEN”

“Ben” birisini kendisi yapan bir “öz varlık”tır. Duyumsayabilen, hissedebilen, dokunabilen ve tüm varlıklar hakkında karar verebilen bir kavramdır. Ben’lik aynı zamanda kişiliği de tanımlar. Kişinin karakteri hakkında bilgiler verir. Bu bağlamda ben(lik) öznedir. Kişinin kendisidir. Arthur Rimbaud “Ben Bir Başkasıdır” adlı kitabında ben’e ilişkin düşüncesi şöyledir: “BEN bir başkasıdır. Kendini keman olarak duyumsayan oduna yazık! Hiç bilmedikleri konularda tartışan bilinçsiz insanları küçümsüyorum!” (Rimbaud, 1999, 68). Keman ve odun arasındaki ilişki odunun kendini keman yerine koymasıyla bir kişileştirme yaratılmıştır. Burada ele alınan kavram, kendini diğerinden üstün gören ego/ben ilişkisidir. Toplumda ötekiyi yaratan unsurların başında üstünlük, yücelik ve ayrımcılık gelmektedir. Böylece ego, ben(lik) ve özne aynı kavramlar olup bunların bir başkası üzerindeki kararı öteyi yaratacaktır. Toplumda her kişinin kendisiyle olan bağında “ben” olgusundan söz edilebilir. Ben’in bir başkası üzerindeki kararı ötekiyi ortaya çıkaracaktır. Bu nedenle öteki olarak ben dışlanacaktır. Kişinin bir başkası hakkında konuşacağı ilk harf bile öznenin

öteki konumuna gelmesine yeterli olacaktır. Rimbaud'un öteki'ye ilişkin bir başka düşüncesi şöyledir:

Çünkü Ben bir başkasıdır. Eğer bakır bir borazan olarak uyanırsa, onun bir suçu yoktur. Bu benim için gün gibi ortada: Düşüncemin doğuşuna tanık oluyorum: Ona bakıyor, onu dinliyorum: Kemanın yayını harekete geçiriyorum: Senfoni derinlerde kımıldamaya başlıyor ya da bir sıçrayışta sahneye geliyor (Rimbaud, 1999, 72).

Rimbaud'un eleştirisi toplumsal bir yapı içerisinde insanın hiyerarşisidir. İnsan doğarken ırk, cinsiyet, mezhep ve inançlarından sorumlu değildir. Rimbaud, doğduğunda seçim şansı olmayan insanın toplumda ötekileştirilmesinin yanlış olduğunu ifade eder. Örneğin; Picasso'nun "Guernica" adlı tablosu toplumsal bir olayda trajediyi konu almıştır. Savaş karşıtı ve barış yanlısı bir tablodur. Buradaki eleştiri Hitler'e yöneliktir. Felaketi yaşayan İspanyol halkıdır. Resmin görsel çözümlemesinde savaşa maruz kalanlar vardır. Bunlar ötekilerdir. Savaşı yaşayan halk kurban olarak seçilerek ötekileşmişlerdir/dışlanmışlardır. İktidarların uyguladığı şiddet ve orantısız güç karşısında insanlar öteki olmuşlardır. Sanatçı bu algıdan yola çıkarak figürleri deforme etmiş ve resmin etki gücünü arttırmıştır. Resimde tümüyle iki farklı kavramın çekişmesinden doğan bir bilinç vardır. Bunlar öteki karşısında ben'lerin iktidarlarıdır. Ben'ler: Naziler ve general Franco'dur. Ben'lerin ötekiler üzerinde uyguladığı şiddet ve yıkım öylesine güçlü olmuştur ki bu karanlık dönem Picasso tarafından resmedilmesine kadar götürülmüştür. Dolayısıyla "Guernica"nın modern sanatın en önemli eserler arasında gösterilmesindeki gerekçe budur. Dolayısıyla Freud'un "Benlik bir Egodur" ifadesi Guernica tablosundaki ben ve öteki ilişkisine açıklık getirir. Benlik, doğa ve çevre arasında uyumlu bir denge sağlar. Bilinç altında eleştiriye açıktır ve sorgular. Benlik (Ego) bu anlamda toplumsal bir varlıktır. Sosyal çevreyle uyumlu ve kültürel birikimle sürekli değişim halindedir. Benlik, ego yada özne bir diğer kişiye müdahale ettiği an egoist bir doktrine dönüşür. Böylece bir kişinin bir başkası üzerindeki hakimiyeti öteki sorunsalını yaratır. Aynı zamanda öteki soyut bir kavramdır. Nerede ve ne zaman ortaya çıkacağı belli değildir. Ötekiyi yaratan bilinçtir. Bilinç altında gelişen düşünceler imgeleri, kararları, duyguları, kavramları ve eylemleri

harekete geçirir. Harekete geçen düşünceler de eylemlerimizi oluşturur. Bu durum bir başkasına yönelik geliştiği zaman öteki ortaya çıkmaktadır.

“Sanat mülk’ün biçimidir. Yatırım olarak sahiplenilip terfi ettirilse de, orta sınıfın uygarlaşma aracı olsa da, aristokrat gücün ispatı, ya da dinsel öykünün görsel kılavuzu olsa da mistik amaçlar için kullanımına son verildiğinden beri sanatın her zaman bir sahibi vardır” (Troemel, 2013, 10). Bu bağlamda sanatsal yaratımların nesnel bir temele oturtulması güçtür. Bireysel her yaratımın öznel görüşleri vardır. Öteki, her disiplinde ve süreçte sürekli çoğalan öznel bir kavramdır. Çünkü öteki, kavram olarak her hangi bir resmin konusal bütünlüğünde farklı anlamlara gelebilmektedir. Örneğin, Munch’un “Çığlık” adlı tablosunda dikkati çeken şey yapıbozuma uğratılan ve bilinç altında gelişen ruhsal bir durumun olmasıdır. Bilinçli bir müdahale ile biçim bozulmuştur. Kan kırmızısı gökyüzü buhran ve iç çöküşün habercisidir. Modern dünyanın karanlık bir çığlığıdır. Bu bağlamda ötekiyi bulmak ve anlamlandırmak ilk bakışta zordur. Çünkü resimde bir çok değişken vardır. Hüzün, çığlık, korku, endişe, kaygı gibi psikolojik duygu durumları hissedilmektedir. Tüm bunların ele alınması ekspresif bir duygu durumunun habercisidir. Dolayısıyla tablonun adında da anlaşılacağı üzere bu çığlık modern dünyanın toplumsal olaylarına, çatışmalara, psikolojik düzensizliğe ve kaosa bir eleştiridir. Tematik kurguda insanlığın mutsuzluğuna bir gönderme vardır. Toplumun yalnızlığına itilen insanların sanatçı gözünden bir yorumudur. Bu insanlar ötekilerdir.

1.2. TOPLUMSAL “ÖTEKİ”

Toplumsal bir varlık olarak insanoğlu yüzyıllardır kendisi ve dışındakiler hakkında daima bir yargılama mekanizması geliştirmiştir. Yargılama sürecinde öteki ile ben arasındaki çatışma, özün yitirilmesine yol açarak her ikisinin de değişimine sebep olmuştur. Çünkü toplumun bir üyesi olan insan çatışma halinde oldukça karşı yönden gelen bilincin tüm verilerine açıktır. Baskın olan kişi “ben” olacaktır. Öteki ise zayıf olduğundan dolayı bu durumu kabul edecek

ya da bulunduğu durumu terk edecektir. En tipik örnek fakirler ve kölelerdir. Bunlar toplumun öteki algısında yer alan çoğunluktur. Üçgenin en altıdır. Yönetenden ziyade yönetilendir. Toplumda ötekini belirgin kılan en önemli durumlar cinsiyet ayrımı, maddiyat, çevre baskısı, hayat şartları ve baskılardır.

Baskının ve şiddetin özneler üzerinde arttırılması ötekileşmeye dönüşecektir. Ötekileşen kişi yada kişiler toplumda yalnızlığa terk edilen ve dışlanan taraf olacaktır. Ancak toplumsal bilinç sayesinde ötekinin varlığı korunabilir. Yapıcı ve kucaklayıcı içsel yönelimler her iki kutuplaşmanın önüne geçebilecek düzenleyici bir mekanizmadır.

“Ötekileşme”, toplumda görüş ayrılıklarının var olduğunu kanıtlar. Örnek olarak 1914 yılında meydana gelen Birinci Dünya Savaşı gösterilebilir. Milletler arası kutuplaşma; insanları “onlar” ve “bizler” şeklinde çirkin bir ayrıma sokarak küresel bir savaşa sokmuştur. İkinci Dünya Savaşı ve Nazilerin Yahudi katliamları toplumsal kutuplaşmanın bir sonucu olarak meydana çıkan olaylardır. Benzer olarak Amerika’da ırksal ayrımlar (siyahlar ve beyazlar) da bir diğer örnektir.

Ülkemizde ise 1960 ve 1980 yıllarında yaşanan darbeler insanlar arasında ayrışmaya neden olmuştur. Halkın demokrasiden, hak ve hürriyetinden mahrum bırakılması “öteki ve ötekileşme” sorunsalını doğurmuştur. Bu bağlamda sanatın yegane konusal bütünlüğü olarak tematik ilişkide bir eleştiriye dönüşebilmiştir. 1980’li yıllarda muhalif tavırlar sergileyen Bedri Baykam, Mehmet Gülerüz, Hale Arpacıoğlu ve Yüksel Arslan gibi sanatçılar toplumsal öteki ve siyasallaşma üzerine resimler yapmışlardı. Çünkü ülkemiz, içinde bulunduğu süreç itibarıyla sanatçıları ekspresif resimlere yöneltmiştir. “Halen de devam eden politik baskıların, sağ-sol çatışmalarının, yasakların, şiddetin ve terör olaylarının merkezinde olması dışavurumsal oluşumları ortaya çıkarmıştır” (Özeskici, 2015, 477).

Dikkat edilirse toplumsal olayların merkezinde olan ülkelerin sanatlarında ekspresif oluşumlar belirgin bir yer tutar. Aynı zamanda sanatlarında öteki olgusu dikkati çekmektedir. Nazi Almanya’sının öncesinde beliren Köprü Grubu,

Dada hareketleri, Fütürist eylemler ile yaşanan her iki büyük savaşın ardından İtalya, Almanya, Türkiye ve Amerika gibi ülkelerdeki Yeni Dışavurumcu sanatçıların resimlerinde “dışlanma, öteki, şiddet, savaş, trajedi, endişe ve korku” gibi temaların ortaya çıkması savunulan düşüncenin doğruluğunu kanıtlar. Tüm bu oluşumlar toplumsal temelli öteki'nin var olduğunun bir göstergesidir. Dolayısıyla insan vücudu, beden ve bedenin yapıbozumu gibi kavramlar güncel sanatta önemli bir yer tutar.

İnsan vücudu, toplum veya yeni teknolojilerin çağdaş sanata bir çeşit doygunluk getirdiği deneylerin ardından, 1970'lerden bu yana sanatçılar, eski dışavurum veya daha net bir deyişle, iki-boyutlu resim yöntemlerine geri dönüş yaşarlar. Ancak bu geri dönüş kendine has özellikler taşır ve geçmişteki örneklerin aksine bir kopya değil, daha önceleri kullanılmış olan unsurların yeniden yorumlanması ve değerlendirilmesinden ibarettir. 20. yüzyılın sonlarında gerçekleşen bu eğilimin adı Yeni Dışavurumculuk'tur ve adından da anlaşılacağı gibi, anlamın ve bu yüzyılın başındaki Alman sanatında, özellikle de Alman Dışavurumculuk'unda karşılaşılan ve iç dünyanın, duyguların, hislerin, tutkuların, yani kısacası sanatçının tüm deneyimleri ile olarak yorumlanan arayışların devamlılığını ortaya çıkarır (Loniță, 2011, 150).

Türkiye'deki oluşum ise ülkenin içinde bulunduğu siyasi ve toplumsal durumuyla ilgilidir. Örneğin; Mehmet Gülyüz'ün 2007 yılında gerçekleştirdiği “Kardak Karşılaşması” adlı eserini (iki ülke arasında yaşanan Kardak Krizi'ni) bir boks maçında resimlemesi farklı bir durumdur.

Ringde mücadele eden iki boksör aslında Yunanistan ve Türkiye arasında 1996 yılının Ocak ayında Türk bandıralı geminin kayalıklara oturması sonucu yaşanan krizi anlatmaktadır. Bu bağlamda “öteki” sorunsalı değerlendirilecek olunursa her iki ülke de bir diğeri için ötekisi konumundadır. Çünkü Türkiye'nin sahip olduğu adaları Yunanistan kendisinin olduğunu iddia etmiştir. Kriz bir mücadeleye dönüşmüş ve kutuplaşma başlamıştır. Bu sebeple en çok etkilenenler o ülkelerin toplumları olmuştur.

Siyasi ve coğrafi çatışmada yaşanan krizler ülkelerin toplumlarını etkileyerek uzun süren iç çekişmelere neden olmuştur. Gülyüz eserinde öteki olgusuna vurgu yapması toplumların bilinç altında yatan olayın kötü bir çağrışımıdır. Kavram olarak “Bizlerden olanlar” ya da “diğerlerinden olanlar” şeklindeki

ifadeler bilinç altında yatan ötekileşmenin bir diğer tanımıdır. Dolayısıyla Güteryüz'ün Kardak Krizi'ni bir karşılaşma olarak yorumlaması onun "öteki, ötekileşme ve dışla(n)ma" kavramlarına yönelik bir betimleme yaptığına işaret eder.

2. BÖLÜM

SANAT TARİHİNDE “ÖTEKİ”NİN VARLIĞI

Tarihsel olarak “öteki” kavramına ilişkin örnekler Rönesans’tan günümüze kadar devam etmektedir. Rönesans döneminde öteki’ne ait işaretler (eserlerde) dinsel içeriklidir. Rönesans eserlerinin çoğunda işlenen konularda şiddet, melankoli, işkence ve acı gibi duyguların baskın olması dönemin karakteristik yapısından kaynaklanmaktadır. Rönesans döneminde bir kavram olarak incelenen “öteki”nin dini, ahlaki ve kutsal bir boyutu vardır. Ancak bu dönemin sanatçılarının öteki’yi bir kavram olarak incelediklerini düşünmek pek doğru olmayacaktır.



Görüntü 3: Masaccio, *Kutsal Teslis*, 1427, fresk, 667 X 317 cm.

Rönesans resminin kurucusu olan Masaccio'nun 1427 dolaylarında yapmış olduğu "Kutsal Teslis" adlı eserindeki İsa figürü geniş bir perspektiften izleyiciye yücelik duygusunu hissettirmiştir. Kilisenin içerisindeki freskin geniş spektrumlu açısı sayesinde bir başka mekana geçişin hissini ve aynı zamanda resmin gerçekçiliği sayesinde de bedene yapılan işkencenin acısını duyumsatmıştır. Resimde dışlanan ve ötelenen figür İsa'dır. Bu sayede Hristiyanlığın temel figürü olan İsa'ya dinsel ve tarihsel bir önem atfedilmiştir.



Görüntü 4: Piero della Francesca, *İsa'nın Kırbaçlanması*, 1465, tempera, 58,4x81,5 cm.

Benzer bir resim, Piero della Francesca'nın yaptığı "İsa'nın Kırbaçlanması"dır. Sağ ön taraftaki kişiler hararetli bir tartışmanın içerisinde İsa'nın cezasına (kırbaçlanmasına) karar vermektedirler. İsa'nın kırbaçlanmasına karar verenler, "kendilerinden olan" ve "olmayan" şeklinde belirgin bir görüş ayrılıkları

yaratmışlardır. İsa'yı öteki konumuna sokarak dışlamışlardır. Böylece resimdeki karakterler "ben" ise İsa onların karşısında "öteki" konumundadır.

Filozof Ortega'nın şu sözü öteki'nin varlığını ele veren unsurun beden olduğuna açıklık getirmektedir: "Öteki insanın varlığından önümüzde hazır ve nazır olan tek şey onun bedenidir". Bu bağlamda resim sanatında "öteki"nin varlığına ilişkin en güçlü ip ucu "beden"dir. Çünkü "beden" yüzyıllardır sanatta "teşhir" edilen bir varlık olarak kullanılmış ve hala günümüz sanattında da kullanılmaya devam etmektedir.

Bir başka örnek Mathias Grünewald'ın "Çarmıha Gerili İsa" adlı eseridir. İsa bu sahnede çarmıha gerilmiştir. Resmin sağ tarafındaki Vaftizci Yahya'nın eliyle İsa'yı işaret etmesi yine "öteki"nin varlığını kanıtlayan bir durumdur. Çünkü işaret etmek yargılamanın bir diğer ifadesidir. Bir olayı ve varlığı açıklamaktır. İfşa etmektir. Dolayısıyla "özne"nin varlığı "öteki"nin ortaya çıkarılmasıdır.



Görüntü 5: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Hz. İsa ve Dikenli Taç*, 1602, tuval üzerine yağlıboya, 125 x 178 cm.

Rönesans'ta öne çıkan dinsel içerik, ölüm, şiddet ve İsa betimlemeleri Barok Dönemi'nde de devam etmektedir. Caravaggio'nun "Hz. İsa ve Dikenli Taç" adlı eseri İsa'nın çilesi ve yaşadığı şiddet karşısındaki acısını dile getirir. İsa tüm olanlar karşısında yaşayacaklarına boyun eğerek acısını yaşamaktadır. Sağdaki iki figür sol taraftaki askerin emri karşısında İsa'ya dikenli tacı giydirmektedir. Bu bağlamda eserin gücü ifadenin gerçekliğinden kaynaklanmaktadır. Resimdeki figürler işkenceyi yapanlardır. Bunlar ben(ler) kavramıyla ilişkilendirilebilir. İsa ise ötekidir.



Görüntü 6: Peter Paul Rubens, *Masumların Katli*, 1611-1612, ahşap panel üzerine yağlıboya, 142 x 182 cm.

Barok Dönemi'nin bir başka sanatçısı Peter Paul Rubens'tir. Rubens'in "Masumların Katli" adlı eseri öteki ve ben ilişkisi kapsamında değerlendirilebilir.

Eserde masum çocukların katledilişi karşısında annelerin çaresizliği dikkati çekmektedir. Eserde Kral Herod'un Beytullahim ve yakınındaki tüm çocukların kılıçtan geçirilmesini anlatmaktadır. Asıl amaç İsa Mesih'in öldürülmesidir. İsa Mesih bölgeden kaçırıldığı için son anda kurtarılmıştır. Dramatik bir olay örgüsü olan resmin gerçekçi anlatımı öteki ve ötekileştirme kavramlarını pekiştirmektedir. Sadece çocuklar değil Romalı askerlere direnen insanlar da kılıçtan geçirilmektedir. Resim sağ üstten başlayarak sol arka ufuk çizgisine yönelen bir hatta ilerlemektedir. El ve bacakların diyagonal kesişimleri hareketi merkeze yoğunlaştırmıştır. Böylece ötekileştirilen insanların ifadesi ışıklı alanlar yaratılarak etkili kılınmıştır.

Barok'tan sonra Rokoko dönemi ise aristokratların ve soyluların savunduğu bir akım olduğu için ihtişam öne çıkmaktadır. Bu yüzden öteki sorunsalına Rokoko döneminde rastlanılmamıştır. Öteki kavramının ele alınışı büyük oranda Fransız Devrimi'yle birlikte hız kazanmıştır. Monarşinin yerine Demokratik Cumhuriyetin gelmesi dünya genelinde sosyal bir akımın yaygınlaşmasını sağlamıştır. Krallıkların, aristokratların ve seçkinlerin ayrıcalıkları yerini halkın toplumda söz sahibi olduğu demokratik bir düzene bırakmıştır. Kitaplar, manifestolar ve bildiriler yazılarak kitlesel kültürleşmenin önü açılmıştır. Avrupa ve Batı dünyasında reform hareketleri sanayileşmeyi ve kentleşme olgusunu da doğurmuştur. Toplumdaki bu değişimler bireyler üzerinde "ben" in sorgulanmasını dolayısıyla öznenin "kendisi" ve "dışındaki" olarak iki farklı kavramın incelenmesini gerekli kılmıştır. Bu farklılık ve değişimler "öteki" ve "ötekileşme" gibi kavramların literatüre girmesine zemin hazırlayan önemli etmenlerdir. Ayrıca öteki/ötekileşme kavramları insanın yalnızlaştığı, kendisiyle birlikte bir başkasına dönük sorgulamaların olduğu bir anlam içermektedir.

Romantizm'de kahramanlar, yüceleştirme, ihtişam ve din gibi konular baskın değildir. Hatta çoğu resimde yoktur. Geleneksel anlayışlar ve ahlaki ilkeler yerini ezilenlere, halktan yana olanlara, özgürlüğün ve mücadelenin önemine bırakmıştır. Örneğin; Goya'nın "3 Mayıs 1808" adlı tablosu günümüz sanatında güncelliğini korumaktadır. Çünkü eser, bugünün dünya sahnesinde gelişen savaş, direniş, mücadele, ölüm, acı, trajedi ve isyan gibi insanoğlu üzerinde

büyük sancılar yaratan olayları içermektedir. Eserdeki mesaj tüm insanlığı ele almaktadır. Merkezdeki kişi Napolyon askerlerine karşı mücadele verip isyan etmektedir. Bedeniyle tek vücut olup ötekileşmenin varlığını insanlığa kanıtlamaktadır. Askerlerin kimlikleri okunmasada yargılayan ve ben konumundadır. Merkezdeki figür bilinçli olarak Goya tarafından işaretlenmiştir.

Realist sanatçılara gelindiğinde ise toprak işçileri, emekçiler, köylü manzaraları, toplumun ezilen ve ötelenen yanları önemlidir. Gerek Romantikler gerekse Realistlerin ortak yanı yüceleştirmeden çok toplumsal olaylara yer vermeleridir. Bu duruma sebep olan en büyük etkenin Sanayi Devrimi olduğu açıktır. Resimlerde ötekine ilişkin göstergelerin devrimden sonraki süreçte baskın olduğu görülmektedir. Yırtık gömlekler, yamalı pantolonlar, zor hayat koşulları halkın mücadelesini göstermektedir. Bunlar sanatta uzun yıllar ele alınmayan konulardır. Sanat dönüşüme uğramıştır. Sanat ve hayat arasındaki buzlar erimeye başlamıştır. Günlük sıradan konuların resme yansmasıyla birlikte resimde büyük bir değişim olmuştur. Teşhir etme ve kimliğin sahnelenmesi gündeme gelmiştir. Tek başına ben'in iktidarı değil mücadelenin, özgürlüğün ve işçilerin de durumu tartışılmıştır. Bu nedenle iki farklı kutbun mücadelesiyle sürekli karşılaşmıştır. Bunlar öteki(ler) ve diğerleri ya da zengin ve fakirlerdir.



Görüntü 7: İlya Efimoviç Repin, *Volga'da Sal Çekicileri*, 1870-73, tuval üzerine yağlıboya, 131.5 x 281 cm.

Örneğin; İlyı Efimoviç Repin'in 1870-73 tarihli "Volga'da Sal Çekicileri" ilginç bir resimdir. Ön planda gemiyi çeken köleler izleyene yaklaşarak devam edecek izlenimi vermekte olup karanlık ve kasvetli bir durum hakimdir. Arka planda geminin silüetiyle birlikte ışıltılı ve sisli bir atmosfer görülmektedir. Bu nedenle ön ve arka ilişkisi tezattır. Tezatlığı yaratan şey "öteki"nin varlığıdır. Köleler bu resimde ötekilerdir. Yani ezilen, emek veren, çalışan ve fakir olandır. Bu yüzden ön plan karanlıktır. Geminin ışıltılı ve görkemli oluşu zenginliğine ve diğerlerin gücüne işaret eder.

Manet'nin "Kırda Yemek" adlı tablosu "teşhir" olgusuna açıklık getiren ironik bir eserdir. Teşhir edilen kişi çıplak bir bayandır. Resim klasik resim üslubundan farklıdır. "Resmin arkasında yatan asıl niyet ise, burjuva kesimin bayıldığı Pazar piknikleri ile Paris'in banliyölerinde başını alıp giden fuhuş sektörü arasındaki mahrem ilişkiyi hicvetmekti" (Krausse, 2005, 71). Resimdeki ötekinin konumu farklıdır. Öteki çıplaktır. Ancak buradaki çıplaklık konum, mekan ve bağlam değişikliği nedeniyle diğer nü resimlerin dışında tutulmalıdır. Çünkü irdelenen düşünce salt çıplaklık değildir. Sıradan olanın farklılığı ve aykırılığıdır. Tematik ilişkide cinsiyet, kimlik ve teşhir kavramları ele alınarak şehrin arka sokaklarında dışlanan, görmezden gelinen ve ötekileştirilen insanlar üzerinde yoğunlaşmıştır.

Teşhir edilen beden burjuva halkının sıradan günlük eğlencesine ters düşmüştür. Algı cinselliğin dışına çıkarak bağlam değiştirmiştir. Eser her ne kadar modern sanatın ilk örnekleri arasında gösterilse de kanımca, postmodernizmin kavramsal düşünce yönelimine ve çoklu yapısına da kapı aralamaktadır.

Sanatın tarihsel sürecine bakıldığında toplumsal gerçekçi ve dışavurumsal resimlerin konusal bütünlüğünde dışlanmışlık vurgusu belirgindir. Çünkü gerçeğin görüntüsü ve biçim bozma içsel olanın dışı yansımasıdır. Gerçekler belirgindir. Kurgudan ziyade bir eleştiri ve ironi vardır.



Görüntü 8: Vincent Willem van Gogh, *Patates Yiyenler*, 1885, tuval üzerine yağlıboya, 82 x 114 cm.

Van Gogh'un "Patates Yiyenler" isimli eseri toplumun gerçeklerini dile getiren hüzünlü bir atmosfer çizmektedir. Maden işçilerini konu alan eserde sefalet ve iç çöküş vardır. Van Gogh sıradan bir olayı izleyiciye bilinçli olarak göstererek farkındalık yaratmak istemiştir. Ötekiler maden işçileridir. Toplumun ayrıcalıklı sınıflarından değildirler. Ezilenlerdir. Yüz ve ellerdeki biçimler ile resmin karanlık atmosferi ekspresiftir. Patates yiyeceği resimde önemli bir işarettir. İşçilerin ve köylülerin yiyebileceği bir besindir. Savaşlar ve devam eden kıtlıklar sırasında daima toplumun ihtiyaç duyduğu bir sebze olmuştur. Patatesin yüzyıllardır tarih sahnesinde toplumsal bir işlevi olduğuna göre bu yönüyle "öteki"nin varlığına da işaret edebilir. Bu bağlamda nesne/patates üzerinden bir ilişki kurularak öteki olgusuna bir göndermede bulunulduğu söylenebilir.

Van Gogh'un "Patates Yiyenler"i ile İlya Efimoviç Repin'in "Volga'da Sal Çekiciler"i ezilenleri, dışlanmışlığı ve ötekiye ele alması bakımından benzerdir. Modernizm öncesi resimlerde ötekiye belirgin kılan kavramlar acı, şiddet ve kutsallıktır. Bu bakımdan her iki sanatçının eserlerinde ötekiye olan yaklaşım toplumdan beslenirken Rönesans resimlerinde dini gerekçelerden kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan modernizm ve sonrası öteki olgusu toplumsal çıkışı olup kavramsal bir temele dayanmaktadır.

Yüzyıllardır aristokratların ve saraylarda kralların duvarlarını süsleyen tabloların iktidarı düşmüştür. Artık ötekilerin yaşamları da sanatçılar tarafından konusal bir bütünlük olarak ele alınmıştır.

Modern sanatta ötekiye oluşturan şey, toplumsal temelli olup eserlerde ruhsal yan belirgindir. 1900'lerin ilk yıllarında ortaya çıkan Dışavurumculuk, Fovizm, Fütürizm, Dadaizm gibi akım ya da hareketlerde "ötelenmişlik, öteki, kimlik sorunu, anlatımsallık, yıkma dürtüsü, militarizm, savaş, hiçlik, trajedi ve ben'in sorgulanması" gibi durumlar öne çıkmaktadır.

Kuşkusuz öteki denilen şey dışlanmışlık ve öteleme gibi kavramlarla ilişkili olduğuna göre ötekiye ortaya çıkaran etmenleri araştırmak yerinde olacaktır. Örneğin: İkinci Dünya Savaşı süresince toplumun içinde bulunduğu durum oldukça vahimdir. Yaşanılan trajedi boyunca insanlar psikolojik ve ruhsal çöküntüye maruz kalmıştır. Savaş sürecinde sanat, 1950'li yıllara kadar sessizliğe bürünmüştür. Tıpkı 19. Yüzyılın ilk çeyreğinde olduğu gibi yaşanan savaş ve toplumsal olaylar sanata büyük bir darbe vurmuş ancak sanat tüm bunların karşısında yeniden dirilişe geçmiştir. "İlk anda savaşın yaşandığı bir toplumda sanattan bahsetmek yersiz ve saçma bir durum gibi gelebilir. Ancak gerçek olan bir durum var ki o da sanatın bir iç tepkiden doğduğudur. Duygusal iç tepkilerin ve bastırılmış duyguların odağında sanat filizlenmektedir. Paradoks denilen şey bu iki zıt kavramın merkezinde çoğu kez belirmiştir" (Özeskici, 2015, 473).



Görüntü 9: Ernst Ludwig Kirchner, *Berlin Sokağı*, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 1,21 m x 91 cm.

Örneğin; Kirchner'in 1913'te yaptığı "Berlin Sokağı" adlı eserindeki karakterler Alman burjuva kültürünü yansıtmaktadır. Sanatçının ötekisi, burjuva halkıdır. Bedenleri ve yüzlerdeki ifadeyi bilinçli olarak çarpıtmıştır. Kirchner burjuvayı halktan kopuk bir sınıf olarak tanımlar ve toplumsal olayların başkahramanları olarak değerlendirir. Onları çirkinleştirmiş ve çoğu kez de gözlerini karanlık ve çukur yapmıştır. Bu yüzden kimlikleri okunamamaktadır. Dolayısıyla savaş öncesi ve sonrasında "Berlin Sokağı" serilerinin farklı varyasyonlarını devam ettirmesi tesadüf değildir.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatta modernizmden post moderne geçişte kavramlar değişime uğramıştır. Bu bağlamda post modernizmin çoğulcu

bir yaklaşım içerdiği söylenebilir. “Boşluk doldurmak, belirsizlikleri gidermek, yanıtları önceden belirlenmiş bir bulmacayı çözmek değil, üreticisinden bağımsız yeni anlamlar üretmektir” (Özbek, 2013, 37). Örneğin “öteki” kavramı bunlardan birisidir. Kimi zaman tuvalin dışına taşan bedenler kimliğin sahnelenmesi ve öteki kavramına vurgu yapmaktadır.

Francis Bacon'nun “Çarmıha Gerili Figürler Üzerine Üç Çalışma”sı adlı çalışması önemlidir. Bacon'nun iç mekan içerisinde kişilerin varlık nedenleri ve kimlikleri üzerine bir yorumlama yapması onu varoluşçu bir çizgide olduğunu gösterir. Dini konulu resimleri içerisindeki bu eseri insanın kötü ruhluluğu, ümitsizliği ve yozlaşmışlığı üzerine bir ötekiyi dile getirir. Sanatçının bir röportajında insanoğlunu “doğası henüz gelişmemiş hayvan” olarak tanımlaması ben'e yani özneye yapılan bir saldırıdır. Özne üzerinden insanın ötekisine diğer bir ifadeyle görülmeyen ve bilinmeyen yanına vurgu yapar. Bacon'u diğer sanatçılardan farklı kılan şey insanın hayvani içgüdülerini, kötü ruhluluğunu, yozluğunu ve gaddarlığını güçlü bir devinim içerisinde aktarmasıdır. Dolayısıyla ekspresyonist çizgide eserler veren sanatçıların ortak özellikleri insan teması üzerinden bir sorunsal yaratmalarıdır.



Görüntü 10: Francis Bacon, *Oto Portre*, 1969, tuval üzerine yağlıboya.

Francis Bacon eserlerinde beden olgusuna ve varlığın sorgulanmasına yönelik düşünceleri öne çıkmaktadır. Dolayısıyla egzistansiyalist bir yaklaşımı vardır. Bu felsefenin çıkış noktası olan “varoluş özden önce gelir” düşüncesi bireyselliğin, bağımsızlığın ve kişiliğin varoluşu oluşturduğunu doğrular. Varlık kavramı bireyle bütünleştiğinden ötürü diğer tüm şeyler kişinin kendisine göre “o”yu oluşturur. Bu da ötekinin varlığına işaret eder. Örneğin Bacon’un oto portrelerinde ve Papa serilerinde öteki kavramı dikkat çekicidir.



Görüntü 11: Francis Bacon, *Velazquez'in X. Innocentius'un Portresi'nin Ardından Çalışma*, 1953, tuval üzerine yağlıboya, 153 cm × 118 cm.

Çoğu kez öteki ve ötekileştirme birbirine karışabilmektedir. Öteki kavramı bireyin kendisinden kaynaklanmayıp ben(ler) tarafından yapılan bir müdahaledir. Ötekileştirmedeki eylem bölmeye, ırkçılığa, dışlamaya ve özdeğerliliğini başkasını kötümeye yöneliktir. Öteki kavramında değiştirme, eleştiri, karşılaştırmanın biraradılığı ve karşılaştırma vardır. Dolayısıyla bu kavram Postmodernizmin kapılarını aralamaktadır. Kanımca Post modernizmin sanatta arayacağı yeni bir kavram öteki'nin sorgulanması üzerine olmalıdır. Bacon'un Papa serilerinde bir eleştiri, dönüşüm, yorumlama ve iki aynı karakterin karşılaştırması olduğu için öteki'dir.

Bacon'un bu eseri Diego Velázquez'in "X. Innocentius'un Portresi" isimli tablosunun da ilham kaynağıdır. Velázquez'in eserindeki Papa oldukça realisttir ve poz vermektedir. Bacon'unki ise ekspresiftir ve çığlık atmaktadır. Farklı yüzyıllarda ve imgelemde iki ayrı tablodur. Bacon resmindeki Papa'ya müdahale etmiştir. Değiştirmiş ve kavramsallaştırmıştır. Eserdeki Papa sanatçının kimliğine bürünerek topluma dönük bir eleştiriyi dile getirmiştir.

After Velazquez's Portrait of Pope Innocent X ('Velazquez'in Papa Innocent X Portresinden Sonra') adlı çalışmasında Bacon, gizemli bir resim yaratarak Katolik liderinin temsiliyetini sorgular: figür tek başına betimlenmiştir ve izleyiciye kaygı ile bakar, parçalara ayrılmış bedeni, şeffaf bir perdenin arkasındaki uzun çizgiler halinde veya bir buz kütesinin içindeymiş gibi görünür, ve resmin tam merkezinde, dikkatle çizilmiş bir ağızdan çıkan delici bir çığlık kendini gösterir. Bu, umulmadık bir geleceğin endişesi ile atılmış bir çığlıktır. Hugh M. Davies'in de belirttiği gibi bu portre: 'savaş sonrasını ve varoluşsal endişeyi daha yıkıcı veya Nietzsche'nin, Tanrı'nın öldüğü yönündeki beyanına örnek teşkil eden bir dönemde inancın reddedilişini daha ikna edici bir şekilde tasvir eder (Acevedo, 2011, 29).

Papa klasik bir üsluptan Post modern bir süreçte yeniden vücut bulmuştur. Eleştiri topluma yönelik olduğundan ve sanatçının iç tepkisinden kaynaklandığından dolayı ötekidir.

Study After Velasquez ('Velasquez Sonrası Çalışma'), birbirlerine zıt olarak kabul edilen unsurlar arasındaki bu karşılıklı etkileşimin gerçekleştiği durumu özetler: 'bu resim, bir başyapıt olarak kabul edilen ve resmiyeti, Bacon'un fotoğraf makinesinin bizi krizin tam merkezine taşıma gücünü kullanarak parçaladığı bir portreye yıkıcı bir tavır ile atıfta bulunur'... Papalık ve sanatın kimlikleri birlikte tanımlanır: kilise-karşıtlığı ile sanat problemi birlikte harmanlanarak ilgi çekici hale getirilir (Hammer, 2014, 77).

Çağdaş sanatta öteki sorunsalının öne çıkması tıpkı Dışavurumcu akımda olduğu gibi Yeni Dışavurumcu sanatçıların da ortak meselesidir. Her ne kadar Yeni Dışavurumcular Dışavurumcu sanatçılardan malzeme ve plastik anlamda farklılık gösterse de irdeledikleri sorunsal yapı insan dramı ve trajedisi üzerinedir. Donald Kuspit'in Alman dışavurumcu sanatçıların ortak yönlerine ilişkin şu tespiti önemlidir: "Dışavurumcu çalışma tarzı, her türden gerçekliğin yüceltilmesine karşı çıkar, onu dokunulmaz yapan tabuyu yıkarak onu yeniden kendine mal eder" (Baykam, 1999, 274).

Dikkat edilirse her iki akım farklı tarihlerde ancak benzer gerekçelerden ötürü ortaya çıkmıştır. Gerekçenin asıl nedenleri savaşlar, toplumsal ve ekonomik olaylardır. Bu bağlamda 1950 ile 70'lerde ortaya çıkan diğer akımların beslendiği kaynaklar ve sorguladıkları düşünceler farklıdır. Reklam kültürü, popüler kültür imgeler, kavramlar ve malzemenin sınırsız kullanımı geleneksel tuval resminin ötesinde bir sorgulamaya dönüşmüştür. 1970'lerde tuval resminin yeniden canlanması tesadüf değildir. Savaş sonrası çoğu 1950 doğumlu olan sanatçıların söyleyecek sözleri vardır. Çünkü onlar, savaşı yaşayan bir toplumun hemen sonrasında doğanlardır. Alman sanatçıların eserleri doğrudan ifade odaklıdır. Alman Yeni Dışavurumcuları, öteki sorunsalına değinmiş ve figür resminde farklı malzemeleri de işin içine katarak tuval resminin sınırlarını zorlamışlardır. Ülke halkının uzun yıllar savaşların odağında olması öteki, kimlik ve ötekileştirme kavramlarının sorgulanmasına neden olmuştur. Bu yüzden Alman sanatçılar Amerika, İngiltere, İtalya ve hatta diğer ülkelerin sanatçılarından çok daha ekspresiftir. Tematik ilişkide sorgulanan düşünce öteki üzerinedir.

Modern sanatın gidişatına yön veren etkenler; sosyo-politik olaylar, savaşlar ve ülkelerin yönetim sistemlerinin toplum üzerinde yarattığı psikolojik bunalımlardır. Bu durum aynı zamanda sanatçıları bedenler üzerinde deformasyona iten ve öteki olgusuna vurgu yapan sebeplerdir. Savaşı yaşayan toplumların sanatçıları, söylemlerini eserlerinde en çarpıcı şekilde yansıtanlar olmuştur. Bunların başında Anselm Kiefer yer almaktadır. Eserlerinde savaşın acı yüzünü "bedenler" üzerinden dönüşüme uğratan bir sanatçıdır. Kiefer eserlerinde, savaşın kaotik atmosferini mitolojik efsanelerle birleştirerek dile getirir. Bu bağlamda kan, saman, kül, toprak ve moloz gibi birçok materyali kullanması, yaratılan imgenin gücünden kaynaklanmaktadır.



Görüntü 12: Anselm Kiefer, *Antik Kadınlar*, 2002, heykel, bronz, demir, cam, kül ve kurşun.

Anselm Kiefer'in yapıbozuma uğrattığı kadın bedenleri öteki üzerine önemli dönütler vermektedir. 2002 yılında gerçekleştirdiği "Antik Kadınlar" adlı enstalasyon heykelleriyle ötekileştirilen insanların dramına vurgu yapar. Bronz, demir, cam, kül ve kurşun gibi materyallerle dönüşüme uğrattığı bedenler savaşın tanıklarındır. Bedeni bir ifade alanı olarak ele almaktadır. Çünkü öteki denilen şey varlığın bedeni üzerinde okunabilmektedir.



Görüntü 13: Anselm Kiefer, *Gecenin Siparişleri*, 1996, tuval üzerine karışık Teknik, 356 x 463 cm.

Anselm Kiefer'in "Gecenin Siparişleri" adlı eseri öteki üzerine önemli veriler sunmaktadır. Çorak bir arazide yanmış ayçiçekleri başlarını eğmiş yerde yatan kişiye bakmaktadırlar. Bu figür sanatçının kendisidir. Sanatçı burada öyle görünüyor ki Auschwitz'deki toplama kampında yakılan insanlara bir gönderme yapmıştır.

Ayçiçeleri dünyevi bir varlıktır. Toprağa boyunlarını eğmeleriyle birlikte manevi bir nitelik kazandırmış ve onları kişileştirmiştir. Aynı zamanda Kiefer sisli, karanlık ve muğlak bir atmosfer yaratarak katliamın üzüntüsünü bugüne taşımıştır. Tek bir figür ile tüm ötekileştirilen Alman halkının kurgusunu tasvir etmiştir.

Bir başka örnek Jenny Saville üzerinden verilebilir. Sanatçıyı diğerlerinden ayıran şey bedenin yapıbozumudur. Kimlik ve öteki üzerine sorunsal yaklaşımıdır. Pornografik görüntüler ile bedenin kimlik sorunsalını irdeler. 1999 yılında gerçekleştirdiği “Matrix” adlı eseri öteki üzerine görsel çözümler sunar. Beden kadına, yüz ise erkeğe aittir. Aynı şekilde 2004 yılına tarihlenen “Geçiş”te de buna benzer sorgulamalar vardır. Sanatçının kendisiyle erkek bedeni arasındaki geçişi yansıtmıştır. Tüm bunlar toplumun öteki olarak nitelendirdiği karakterlerdir. Kanımca Saville, bedenleri yapıbozuma uğratarak farklı kimliklerin bir aradalığına vurgu yapmak istemiştir. Bu durum öteki ve ötekileştirmeye karşı toplumsal eşitliği savunmuş olabileceğine dair önemli ip uçları vermektedir.



Görüntü 14: Jenny Saville, *Markalanmış*, 1992, tuval üzerine yağlıboya.

Jenny Saville, bedeninin kendi görüntüsünü kullanan ve büyük boyutlu çıplak kadın figürleri yapan bir sanatçıdır. Sanatçının 1992 yılında gerçekleştirdiği “Markalanmış” adlı eserinde kendi yüzüyle obez bir kadın bedenini birleştirmiştir. Bu durum ötekinin varlığıyla kendi bedeni arasında bir özdeşim kurduğunu gösterir. Çünkü beden ona ait değildir. Kendisinin dışında ötekinin varlığı tek bir bedende vücut bulmuştur.

Sanatçı ötekinin fizyolojik yapısına dikkat çekmiş ve toplumda dışlanan konumunu abartılı bir deformasyonla ortaya çıkarmıştır.



Görüntü 15: Lucian Freud, *Beyaz Bir Köpeğiyle Kız*, 1950-1, tuval üzerine yağılıboya, 76,2x101,6 cm.

Lucian Freud'un “Beyaz bir köpeğiyle kız” adlı eserinde cinsiyet, kimlik, sadakat ve öteki kavramlarına ilişkin dönütler vermektedir. Bedenin çıplaklığı bornozuyla kapatılmıştır. Resimdeki griler mekâna buhran, iç çöküş ve melankolik bir

atmosfer yüklemiştir. Kadının kucağındaki köpek, sadakatini dizine yatarak göstermiştir. Kadının yalnızlığı ve içe dönüklüğü izole edilmiş mekânda hissedilmektedir. Dolayısıyla köpek kadının her an başucunda olan ve ona sahip çıkan bir kimliğe bürünmüştür. Figürlerin yüzlerindeki ifadeden toplumdaki izole edildikleri ve yalnızlıkları anlaşılmaktadır. Bu da beraberinde topluma karşı ötekileşmeyi doğurmuştur.

2.1. TÜRKİYE’DE “ÖTEKİ”

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından itibaren resim sanatımızda, Anadolu halkını ele alan ve yerel etkilerin ağırlıklı olduğu konular ele alınmıştır.

“Çağdaş resim sanatımız, 1950’lilere gelinceye kadar, temelde Batılı deneylere yaslanmakla beraber, zaman zaman ağır basan ulusal ve yöresel eğilimlerde tanık olmuştur. İlk dikkati çeken nokta, bu tür eğilimlerin salt biçimci tasarımlardan çok, görsel yorum inceliklerine bağlı bulunmasıdır” (Özsezgin, 1982, 59).

Bu nedenle 1950 öncesi resim sanatımızda toplumsal eleştiri ve öteki sorunlarına yönelimden ziyade akademik disiplinin temel alındığı, izlenimci ve kübist eğilimlerdeki resimler dikkati çekmektedir. Cemal Tollu, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Muhittin Sebati ve Hale Asaf gibi sanatçıların eserlerinde bu tür eğilimler görülmektedir. Bu durum resim sanatımızda plastik araçların keşfi ve pentürel kimliğin gelişimi açısından önemli bir süreç olduğu açıktır. Biçim – içerik algısı ile kübist ve konstrüktivist biçimleme yönelimleri Batı’nın modernist hareketlerinin Türk sanatına yansımalarıdır. Ancak izlenimci ve kübist etkiler Batı kaynaklı olduğundan dolayı Türk resim sanatının bir parçası değildir. Sanatçı Malik Aksel’in “D” Grubu ressamlar için söylediği şu sözü dikkat çekicidir: “Sanatın dost medihlerinden ziyade, acı ve gerçek tenkidlere ihtiyacı vardır. Bunun da artık sırası gelmiştir” (Özsezgin, 1982, 43). Aksel, sanatımızın kendi öz gerçeklerine dönülmesinin gereğini ifade etmektedir.

1950 sonrası Türk resim sanatımızda toplumsal konuların ele alınıp eleştirel bir kimlik kazanması önemli bir gelişmedir. Nuri İyem'in 1960 ve sonrasında yaptığı figüratif resimleri Anadolu insanlarını Türk sanatında toplumcu gerçekçi ifade etmiştir.



Görüntü 16: Nuri İyem, *Ağıt*, 1986, tuval üzerine yağlıboya, 54x65 cm.

“Ağıt” ve “Bosnalı Müslüman” adlı çalışmaları sanatçının kimlik ve öteki sorunsalına yakındır. “Ağıt”ta Anadolu kadınının isyanı, acısı ve gerçekleri vardır. Resimde tek başına çile çeken, ezilen ve haykıran bir kadın yoktur aslında. Türk toplumunun tüm kadınlarına dönük bir mesaj vardır. Koyu ve kasvetli renk lekeleri ve yüzde yapılan deformasyonlar figürün kimliğini gizleyen unsurlardır. Bu nedenle İyem, öteki sorunu ve toplumsal eleştiri kavramlarını eserlerinde yer veren Türk toplumunda kadının önemine dikkat çeken yalnızlık, köy ve toplum kavramlarını öne çıkarıp yorumlayan önemli bir sanatçıdır.



Görüntü 17: İbrahim Balaban, *Mavili Göç*, 1972, tuval üzerine yağlıboya, 85x90 cm.

Göç konusuna değinen toplumun öteki ve kimlik sorunlarını ele alan bir başka sanatçı İbrahim Balaban'dır. Anadolu'nun zorlu yaşam koşullarını ve göçün insan üzerindeki travmasını konu edinir. Resimlerindeki formlar Anadolu medeniyetinin tarihsel kimliğinden esinlendiğini gösterir. Yapıtlarında Anadolu insanının naif biçimsel tasvirleri Sümer ve Hitit heykellerinin kaba biçim ve form anlayışından etkilendiğine işaret eder. Balaban "Buradakiler", "Göçte Konaklayanlar" ve "Mavili Göç" adlı eserleriyle köy yaşamını ve insanların yoksulluklarını toplumun gerçekleri olarak ele almış ve toplumun ötekisi olarak resmetmiştir.



Görüntü 18: Neşet Günel, *Duvar Dibi 3*, 1973, tuval üzerine yağlıboya, 153x245 cm.

Neşet Günel'in hemen hemen tüm resimlerinde dışavurumcu biçim ve ifadeci üslup vardır. Neşet Günel "Yeniler Grubu"nun ortak tavrı olan toplumcu gerçekçi sanat anlayışından etkilenmiştir. "Yeniler Grubu"nun toplumu ele alarak halka tanıtması, yoksul yaşam kesitlerine ve ezilenlere yer vermesi Neşat Günel'in de ortak sorunudur. "Duvar Dibi" serilerindeki ötekiler; köylülerdir. Resimlerindeki karakterlerin baş, el ve ayaklarında yapılan deformasyonlar bilinçli olarak yapılmıştır. Günel'in "Duvar Dibi" serileri ezilen, emek veren yoksul insanların toplumda var olma savaşını göstermektedir. Renklerin kahve, gri ve sarı tonda yapılması toprak işçilerinin içinde bulunduğu gerçekleri ifade eder. Resimde toplumun bir ötekisi olarak insanların yüzleri donuk, ifadesiz ve karanlıktır.



Görüntü 19: Neşe Erdok, *Kızıltoprak İstasyonu*, 1981,
tuval üzerine yağlıboya, 100x160 cm.

Neşe Erdok ise resimlerinde kimlik sorunsalı ve bireylerin psikolijilerini irdelemektedir. Erdok resimlerinde günlük yaşamdan kesitler sunar ve karakterlerin bedenlerini yapıbozuma uğratır. Yapıtlarında hastalar, yoksullar, dilenciler, çocuklar toplumun ötekisidir. Sanatçı, figürlerin ruhsal çözümlemesini yaparak onları kimlik değişimine uğratır. Bu yüzden hastalıklı, bunalımlı ve çaresiz insanların ekspresif anlatımı konularının en belirgin özelliğidir. “Kızıltoprak İstasyonu”, “Soma”, “Disiplin ve Ceza” ve “Selpakçı Kız” adlı resimlerinde toplumun alt kesimlerini ele alır ve öteki kavramına dikkat çeker.

Öyle görünüyor ki yalnızlık ve dışlanma konularına yer veren, “ben” kavramının uzağında toplumun gerçeklerine değinen sanatçıların eserlerinde öteki kavramı var olmaya devam edecektir.

Öteki'ne olan yaklaşım 1970'li yıllara kadar sanatçı grupları ve yeni üslup arayışları ile devam etmiştir. Kavramsal ifadeler ve öteki'ne olan yönelimler; 1970'lerden sonra popüler kültürün ortaya çıkışı ve sanat piyasasında meydana gelen değişimler ile birlikte gelişim göstermiştir. Bu süreçle birlikte Batılılaşma modeli yerini Türkiye'nin içinde bulunduğu sosyal ve kültürel atmosferine çevirmiştir. Tuval yüzeyinde farklı malzemelerle deneysel çalışmaların yapılması, tuval ebatlarının büyümesi ve figür yorumlarında ifadesel biçimlemeler Türk sanatında öteki ve kimlik olgularına geçişin önünü açmıştır. 1980'li yıllarda Yeni Dışavurumculuk akımının ortaya çıkması Türk sanatçılarının içe dönük radikal tepkilerini göstermektedir. Toplumsal düzende meydana gelen problemler, Türk sanatçıların eserlerinde toplumsal ve politik konulara yönlendirmiştir.

1980'ler, Türk toplumunun, yeni kültürel kimlik oluşturma sürecinin en yoğun yaşandığı dönem olarak nitelendirilebilir. Türkiye'deki sanatçıların bu kapital yaklaşımın ilk basamaklarında, 1980'lerin sonundan itibaren daha yoğun bir şekilde kişisel yaşam öykülerinden, fantezilere, güç, cinsiyet ve kimlik sorunlarına kadar birçok sorunu kendisine konu edinerek, toplumla ve yaşadıkları çevreyle ilişkilendirmeleri ve iletişim kurma istekleri bu durumun birer göstergesidir (Türkdoğan, 2014, 187-188).

2 Temmuz 1993 yılında Madımak Oteli'nde birçok Alevi, yazar ve düşünür hunharca katledilmiştir. Bu olay Türk tarihinde unutulamaz bir dönüm noktası olmuştur. Aydınlarla ve entellektüellere yapılan bu müdahale Türk toplumunda derin bir yaraya dönüşmüştür. Dolayısıyla katliamın Türk sanatına yansımaları oldukça ifadesel ve eleştirel olmuştur. Uluslararası İstanbul Bienalleri bu kapsamda oldukça eleştirel ve politik ağırlıklı eserlerin uygulandığı sergiler olmuştur. İlk bienallerde Madımak konu edinmese de bu tür travmalar daha sonraki bienallerde yer verilmesine neden olmuştur.

1987'de başlatılan İstanbul Bienali 1990 sonrasında ülkedeki en önemli sanatsal etkinlik olarak varlığını perçinlemiş ve uluslararası çevrelerin dikkatlerini daha çok çekmeye başlamıştır. Bienal için belirlenen kavram ve

temaların siyasal dozu gittikçe belirginleşmiş; kültürel, siyasal ve cinsel kimlik, etnisite ve ulusallık çelişkisi, adalet, iktidar, tarihin yapıbozumu, modernlik ve postmodernlik, medya, mekan, göç, melezlik, ötekilik, bellek ve daha birçok konu sorunsallaştırılmıştır (Yılmaz, 2015, 195).



Görüntü 20: Bilge Alkor, *İdentikit Caliban*, 1995, tuval üzerine yağlıboya, 160x590 cm.

UPSD'nin 1996 yılında düzenlemiş olduğu Çağdaş Sanatlar Sergisi "Öteki", toplumsal düzende meydana gelen öteki, kimlik ve ötekileşmeye bir tepki olarak oluşturulmuştur. Sergi tüm ön yargılara, yabancılaşmaya, bölünmeye ve ayrıştırmaya karşıdır. Öteki'nin yerine barışı ve kardeşliği önemser. Bu bakımdan sergi, toplumsal bir bilinç oluşturduğu söylenebilir. Hüsamettin Koçan sergi kataloğundaki yazısında şöyle der: "Serginin konsepti "ÖTEKİ" olarak saptandı. Bu konseptin saptanması sırasında insanlığın içinde yaşadığı, "öteki" ön yargısının Habitat İnsan Yerleşimleri Konferansı'nda ele alınmasının konferansa katkı ve boyut getirebileceği düşünüldü. Çünkü neredeyse tüm insanları tek tek öteki durumuna sokan bu ön yargı, çok çeşitli kanallardan besleniyor ve insanlar, kültür ve çağlar arası kuraklaştırıcı, yabancılaştırıcı ve ayrıştırmacı bir işlevi barışın, sevginin ve kardeşliğin yerine ikame ediyorlar. Bu

durumu aşmanın tek yolu ise; “öteki” önyargısını yok sayabilecek denli insana sahip oldu”¹



Görüntü 21: Ömer Kaleşi, *Balkan Dramı V*, 1993, tuval üzerine yağlıboya, 81x130 cm.

Bilge Alkor'un "İdentikit Caliban", Ömer Kaleşi'nin "Balkan Dramı III", Füsun Altay'ın "İsimsiz", Halil Altındere'nin "V01-630124", Meryem Arıcan'ın "Ötekileşebilme", Hale Arpacıoğlu'nun "İsimsiz", Ayşegül Beton'un "İmha", Fatoş Beykal'ın "Öteki Kim?", Sabahat Çıkıntaş'ın "Kendi Ötekim", İbrahim Çiftçioğlu'nun "Öteki Bendim Ben Ötekiyim", İsmet Doğan'ın "(-), (+)" ve Neşe Erdok'un

¹ UPSD'nin 1996 yılında düzenlemiş olduğu Çağdaş Sanatlar Sergisi "Öteki" için Hüsamettin Koçan'ın katalog yazısıdır. Sergi 3-18 Haziran 1996 tarihinde Antrepo 1/İstanbul'da gerçekleşmiştir. Editör: Nilüfer Ergin

“Çıplak” adlı eserlerinde öteki, kimlik ve ötekileşme kavramları belirgindir. Eserler öteki sorunsalında farkındalık ve bilinç yaratır. Aynı zamanda hümanist bir düşüncenin yaygınlaşmasını hedefler.

1997 yılında düzenlenen “5. Uluslararası İstanbul Bienali”nin “Yaşam, Güzellik, Çeviriler / Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne” adlı konseptin öteki, kimlik, cinsel kimlik ve politik aktarımlar üzerine inşaa edilmesi önemlidir.



Görüntü 22: Halil Altındere, *Tabularla Dans II*, 1997, 6 kimlik, değişebilir boyut, enstalasyon görüntüsü (5. İstanbul Bienali)

Halil Altındere'nin bienal kapsamında yapmış olduğu “Tabularla Dans” ve “Tabularla Dans II” isimli eserleri devlet, kimlik, öteki ve ulus ilişkisini ele almaktadır. Dolayısıyla Altındere, öteki ve kimlik kavramlarına yönelerek politik bir gönderme yapmaktadır. 2009 yılındaki bir başka eseri olan “Doğrudan Demokrasi Anıtı”nda benzer bir durumu ifade eder. Ters çevrilmiş polis

arabasıyla demokrasinin son durumuna işaret ederek eleştirisini ortaya koymuştur.

Sivas katliamında yaşananları unutturmamak için 35 sanatçı biraraya gelerek 2013 yılında açılan “Unutmamak” adlı sergi, ötekiyi ve ötekileştirilen insanları bugüne taşır. Bu serginin önemi; toplum üzerinde kimlik, öteki ve bellek kavramları açığa çıkarılarak toplumsal bir bilinç oluşturmaktır. Mehmet Güteryüz, Komet, Süleyman Saim Tekcan, Adnan Çoker, Halil Akdeniz, Mustafa Ata ve Ara Güler gibi sanatçıların eserlerini yakması topluma yönelik bir sorumluluk bilincidir. Aynı zamanda bu sergi ile toplum üzerinde bir farkındalığa dönüştürülmek istenmiştir.



Görüntü 23: Hale Tenger, *Böyle Tanıdıklarım Var III*, 2013, röntgen filmlerine kuru lazer baskı pleksi levhalar, enstalasyon görüntüsü

Hale Tenger enstelasyonlarında iktidar, şiddet, toplum ve simgesel unsurları kullanarak ötekiyi ortaya çıkarmaktadır. Sanatçının 1992 yılındaki “Böyle

Tanıdıklarım Var II” adlı çalışmasında Priapos heykellerini kullanarak bir metafor oluşturmuştur.

Hale Tenger, *Böyle Tanıdıklarım Var II*'de Priapos heykeliyle simgelediği iktidarın şiddeti karşısında, istemli, kabullenilmiş ve sessiz bir biat içinde üç maymunu oynayan; ama söz konusu şiddete maruz kalmaktan kurtulamayan bizlerin tavrını ve iktidarın şiddetini sorgulamaya açmıştı.²

Sanatçı benzer olarak 2013 yılında Arter'deki Haset, Husumet, Rezalet adlı sergiye “Böyle Tanıdıklarım Var III” adlı yerleştirmeye katılarak 90'lardaki tepkisini 2000'li yıllarda da devam ettirmiştir. Fotoğrafların röntgenlerinden oluşturduğu yerleştirmesinde sokak çatışmalarını ve şiddet olaylarını görselleştirmiştir. Böylece Tenger, toplumsal bir eleştiriye ve güncel bir soruna yoğunlaşarak öteki sorununa dikkati çekmiştir.



Görüntü 24: Atilla İlkyaz, *Asmayalım da Besleyelim mi?*, 2012, enstalasyon görüntüsü.

² <http://www.sanatatak.com/view/haset-husumet-ve-rezalet-uzerine>

Atilla İlkyaz'ın 2012 yılında "Asmayalım da Besleyelim mi?" adlı eseri öteki, kimlik, beden ve iktidar ilişkisi içerisinde faşizme gönderme yaptığı önemli bir eseridir. 12 Eylül'deki darbenin insanlar üzerindeki etkisine değinmiştir.

Yerleştirmenin adı, darbenin başındaki generalin belleklerde yer etmiş sözüdür. Bu çalışmasında, *beyaz küp* dışında bir mekan olarak bir kasap dükkanını seçen sanatçı, asılı hayvan bedenleriyle gölge figürlerini bir araya getirmiştir. Bu hayvan figürleri 'insancıklar'dır; hayaletten daha gerçek, hatta belki insandan daha gerçek denilebilecek kadar güçlüdürler (Yılmaz, 2015, 324).

12 Eylül darbesine ve Sivas katliamına ilişkin yapmış olduğu "Yanık Kokusu" (1994) ve "Şimdi Haberler" (1998) adlı eserleri önemlidir. Dolayısıyla İlkyaz'ın faşizme göndermesi bedenler üzerinden insancıklardır. Hayvanlar ve insanlar arasındaki ilişkide öteki sorunsalını irdelenmiştir.

Hangar, 90'lı yılların sanat ortamına örgütlü bir şekilde tepki veren önemli bir sanat oluşumudur. "Bu oluşum 1992'de Atilla İlkyaz, Cebrail Ötgün, Cezmi Orhan, Murat Çelik, Hülya Ulaş ve Sevinç Akkaya tarafından Ankara'da kurulmuş ve daha sonra İbrahim Çiftçioğlu da davet edilmiştir" (Yılmaz, 2015, 240). Farklı disiplin ve malzemelerde eserler veren sanatçılar ülkemizdeki yozlaşmaya ve toplumsal olaylara dönük eleştirel çalışmalar yapmışlardır. Cezmi Orhan'ın "Otuzüç Kurşun" ve "Ucube ve Arınma" adlı eserleri toplumsal eleştireye dönük olup siyasi içerikli çalışmalardır. Bunun yanında Cebrail Ötgün'ün 1996 yılında açmış olduğu "Öteki" (Yerleştirme) adlı kişisel sergisi ise öteki, kimlik ve politik içerikli olduğu söylenebilir.



Görüntü 25: Cebail Ötgün, *Öteki*, 1996, enstalasyon görüntüsü.

Cebail Ötgün'ün 1996 yılındaki "Öteki" adlı sergisi mekan-yapıt ilişkisini sorgulamaya dönüktür. Sanatçının kendisiyle ve işlerinin mekanla diyalogundan ortaya çıkan ifadeleri önemlidir. Sergisine ilişkin şöyle demektedir: "Benim "Öteki" adlı sergim daha çok mekan-yapıt ilişkisini sorgulamaya çalıştığım bir bağlama oturuyor. Mekanda (sergi mekanında) yaratma süreçlerini birlikte göstermeye çalıştım. Göstermek istenilenle gösterilmeyenin birlikte sergilenmesinde ortaya çıkan gerilime dikkat çektim. Hem işin mekanla diyalogunu hem de süreçte ortaya çıkan atıkları birlikte sergiledim"



Görüntü 26: Cebrail Ötün, *Öteki*, 1996,
enstalasyon görüntüsü.

Ötün sergi mekanının kapı ve pencerelerini kapatarak iki gün boyunca işlerini oluşturmuştur. Sürecin kavramsal alt yapısında mekanın, zamanın ve içe dönük bir bilincin yapısal ilişkileri yer alır. Sergi mekanındaki ışıklandırma elemanlarını müdahale ederek boyaması ve kullanım eşyalarını da mekana dahil ederek yerleştirmesi kutsal bir alanın yaratılmasına işaret eder. Sergi tamamlanan, oluşturulan ve gösterilmek istenenle gösterilmeyenin çelişkilerini barındırmaktadır. Bu çelişkilerde soyutlanan ve öteki konumuna dönüşen sanatçının kendisidir.



Görüntü 27: Hayri Esmer, *Bunaltı İmleri II*, 2000, tuval üzerine akrilik, 150X120cm.

Bir başka sanatçı Hayri Esmer'in "Kara Düşler" (2000) ve "Parçalanmalar" (2001) adlı serileri ile savaşın insan üzerindeki yıkıntısına, şiddetine ve etkilerine soyut bir üslupla cevap vermektedir. Sanatçı bilinçli olarak koyu ve kasvetli renk alanları kullanarak savaşın psikolojik etkisini imge, bellek ve eleştiri bağlamında yorumlamıştır.

Özdemir Altan'ın "Doğulu Göçmen Çocukların Yerleşim Sorunu" (1988) adlı eserinde Doğu ve Batı sentezli toplumsal yapıya ve Doğulu çocukların bir başka

yerde nasıl öteki konumuna düştüğüne vurgu yapmıştır. Dolayısıyla yer ve yurt kavramlarını öteki sorunsalında öne plana çıkarmıştır.

Tüm bu oluşumlar ülkemizdeki sanat ortamının 90'lı yıllara siyasi ve toplumsal tabanlı olarak farklı malzeme ve disiplinlerde giriş yaptığını gösterir. 1980 darbesinin etkileri toplum üzerinden geçmeden 90'lı yıllarda görülen faşist olaylar sanatçılar üzerinde bir ifade aracına dönüşmüştür. Dolayısıyla bu süreç günümüzde de devam eden olaylar olup halen öteki, inanç, kimlik, cinsiyet, ötekileştirme ve mezhep kavramları birçok sanatçıların eserlerinde yer almaktadır.

3. BÖLÜM

KİŞİSEL UYGULAMALAR

3.1. KİMLİK VE ÖTEKİ SORUNSALI

Bu bölümde ele alınan konusal bütünlük, öteki ve kimlik sorunsalı üzerine yapılan çalışmaları içermektedir. Bir seri olarak fotoğrafın anlık izlenimlerinden yola çıkılarak oluşturulan çalışmaların belirgin özelliği biçim, renk ve bağlamdaki değişikliklerdir. Özellikle damlatma ve akıtmalarla sağlanan hareketli çizgi geçişleri Jackson Pollock'un doğaçlamasıyla benzerlik gösterir. Ancak resimlerimin genelinde oluşturulan kurgu ve yönelimin doğrudan doğaçlamayla ilişkilendirmek yanlış olacaktır. Akıtmalarla sağlanan çizgiler tüm resimlerin bütünlüğüne işaret etmektedir. Dolayısıyla tek bir resmin kavramsal çözümlemesinden ziyade resimleri bir bütün olarak ele alıp değerlendirmek öteki sorunsalının anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Andy Warhol'un seri üretim nesnelere kullanarak popüler kültürü ve çağın toplumsal olaylarını eleştirmesi önemlidir. Dolayısıyla Warhol'un eserlerinde biçimlerden ziyade renklerin şiddeti ve etkisi dikkati çeker. Bu sayede tıpkı Warhol'da olduğu gibi resimlerimdeki renklerin parlaklığı, şiddeti ve değeri benzerlik gösterir. Ancak Warhol'un konuya yönelimi popüler kültür ve onun eleştirisi üzerinedir. Benim çalışmalarımındaki arayış öteki sorunsalında renk ve acının ilişkilendirmesine yöneliktir.



Görüntü 28: Evrim Özeskici, *Öteki*, 2016, tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm.



Görüntü 29: Evrim Özescici, *Kimlik Kaybı*, 2016, tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm.

Fotoğraftaki kişilerin kimliği rol değişimine uğrayarak tüm toplumu ele alan bir sorunsala dönüşmüştür. Bu bağlamda resimlerdeki figürler üzerinden ifadenin okunması başkadır. Öteki serilerim her türlü ayrımcılığa, bölmeye, ayrıştırmaya ve ırkçılığa karşı olarak gelişmiştir. İçerik ve bağlam olarak ötekiyi resimlerimde ele almamın en önemli sebebi toplumun eleştirisidir. Alımlayıcının zihninde öteki ve ötekileştirmenin toplum üzerindeki travmatik etkisini hissettirmek resimlerimde bir arayış olarak devam edecektir.



Görüntü 30: Evrim Özescici, *Parçalanma*, 2016, tuval üzerine karışık teknik, 100x100 cm.

Fotoğraftaki kişiler ve oluşturulan serilerdeki karakterler kendi kimliklerini kaybedip toplumsal duyarsızlık üzerine kitlesel bir eleştiri sunmaktadır. Resimlerde çoğu kez korku, baskı, gerginlik, melankolik ve depresif bir ruh halinin oluşması bu sebeplerden dolayıdır.



Görüntü 31: Evrim Özeskici, *Ben de Görmem Duymam Konuşmam*, 2015, tuval üzerine yağlıboya, 100x120 cm.

Örneğin; “Ben de Görmem Duymam Konuşmam” adlı çalışma öteki sorunsalı üzerinden toplumun duyarsızlaşmasına ve tepkisizleşmesine yapılan bir eleştiridir. Resimdeki karakter ifadenin merkezindedir. Sağ eliyle kulağını sol eliyle ise bir gözünü kapatmıştır. Ağız ve diğer gözü de kapalı olan kişinin tüm duyu organları işlevini yitirmiştir. Arka plandaki rengin şiddeti hastalıklı ve değişime uğramış bir kişiliğin belirtisidir. Figürün bedeni yapıbozuma uğramıştır.

Toplumda “Üç Maymunu Oynamak” ile eş değer bir kurgu biçimi yaratılmak istenmiştir. Duymamak, görmemek ve konuşmamak kavramları toplum ile ilişkilidir. Toplumda meydana gelen olaylar karşısında tepkisizleşmedir.

“Ben de Görmem Duymam Konuşmam” isimli çalışmada bir diğer unsur “de” ekidir. Bu ekle birlikte yaratılan anlam, çoğunluğu kapsamaktadır. Dolayısıyla tek bir beden ile tüm insanlığa karşı bir bilincin ve duyumsamanın kavramsal alt yapısı oluşturulmak istenmiştir. Gözler kapalıdır. Eller bedene müdahale etmektedir. Çünkü o beden tek bir kişiye ait değildir. Şiddete maruz kalan kadınlara cinsiyeti üzerinden bir gönderme vardır. Gözlerin kapalı olması yapılan baskıya boyun eğildiği için değil tepkinin eşitsizliğe yönelik bir tavırla ele alındığı içindir.



Görüntü 32: Evrim Özescici, *Ayrıştırma*, 2016, tuval üzerine yağlıboya, 120x100 cm.

“Ayrıştırma” isimli resimdeki beden hareketsiz, ifadesiz ve durağandır. Bu bilinçli olarak topluma ithafen yapılmıştır. Bunun yanında bedene karşı yabancı bir elin müdahalesi vardır. Bu müdahale toplumda insanların birbirlerini yabancılaştırmasına yöneliktir. Öteki ve ötekileştirme toplumsal bir problemdir. Böylece kimlik ve roller resimdeki gerçek kişinin dışına çıkarak değişime uğramıştır. Tıpkı Ahmet Elhan’ın “Mürekkep 5” adlı eserinde olduğu gibi bir imge ve kavram problemi içermektedir. Bu eserde bedenin kimlik ve kişilik algısından ziyade kimliksizliği dikkati çeken temel unsurdur. “O hayalet figür, bir karyadid sütun gibi dikilmiştir oraya ama, gerçekte antikiteye, yani Batı’nın mirasıyla ilişkimizin bir metaforu gibidir” (Antmen, 2013, 71).



Görüntü 33: Evrim Özescici, *Farkındalık-1*, 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.

Georg Baselitz'in baş aşağı duran figür yorumlarında ifade, imgesel ve şaşırtmacı bir durum söz konusudur. Baselitz'in büyük boyutlu anlatımsal çalışmaları Almanya'nın yakın tarihiyle ilişkilidir. Benim resimlerim ise ülkemizin yakın tarihi ve yapısıyla ilişkilidir. Resimlerimde Baselitz ile hesaplaşmam; geleneksel form, biçim ve ifade algısının dışına çıkmaktır. Aynı zamanda Baselitz'e saygıdır. Dolayısıyla tarihsel anlatım ve figür yorumları bakımından Baselitz'den esinlendiğimi söyleyebilirim. Ancak resimdeki söylem ve dil farklıdır.



Görüntü 34: Evrim Özskici, *Farkındalık-II*, 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.



Görüntü 35: Evrim Özescici, *Zıt Kutuplar-I*, 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.



Görüntü 36: Evrim Özescici, *Zıt Kutuplar-II*, 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.



Görüntü 37: Evrim Özescici, *Zıt Kutuplar-III*, 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.



Görüntü 38: Evrim Özeskici, *İsimsiz-I*, 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.



Görüntü 39: Evrim Özeskici, *İsimsiz-II*, 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.



Görüntü 40: Evrim Özescici, *İsimsiz-III*, 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.



Görüntü 41: Evrim Özeskici, *İsimsiz-IV*, 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.



Görüntü 42: Evrim Özeskici, *İsimsiz-V*, 2015, tuval üzerine karışık teknik, 40x60 cm.

“Zıt Kutuplar I-II-III”, Farkındalık I-II” ve “İsimsiz I-II-III-IV-V” seriler de tıpkı bu çalışmada olduğu gibi bedenler üzerinde toplumsal kodlar belirgin hale getirilmiştir. Bedenlerin tuvaler ile sınırlandırılmaması öteki kavramının sürekliliğine işaret etmektedir. Bir beden kimliği bir başka tuvalde vücut bulmaktadır. Resimdeki akıtmalarla sağlanan çizgiler bir diğer resmin devamını aramaktadır. Dolayısıyla resimler bir araya getirildiğinde bir bütünlük oluşmaktadır.



Görüntü 43: Evrim Özskici, *Bilinçli Müdahale*, 2016, tuval üzerine yağlıboya, 120x100 cm.



Görüntü 44: Evrim Özescici, *Kapalı Diyalog*, 2016, tuval üzerine yağlıboya, 120x200 cm.



Görüntü 45: Evrim Özskici, *İsimsiz*, 2016, tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm.



Görüntü 46: Evrim Özescici, *Yitik*, 2016, tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm.



Görüntü 47: Evrim Özskici, *Teslimiyet*, 2014, tuval üzerine karışık teknik, 100x120 cm.

“Bilinçli Müdahale”, “Yitik”, “Teslimiyet”, “İsimsiz” ve “Kapalı Diyalog” adlı çalışmalar benzer kavramlar doğrultusunda yapılmıştır. Bu çalışmalarda modern kadın imgesinin feminist bir aktarımı söz konudur. Çalışmaların kavramsal alt yapısında epistemolojik bir yaklaşımın varlığı sezilmektedir. Felsefi düzlemde bilginin sorgulanmasıyla birlikte toplumsal problemler ortaya çıkaracaktır. Kadının toplumdaki yeri-önemi, temsil sorunu, egemen güç, cinsiyet, ve ona yüklenen roller bu kapsamda değerlendirilmesi gerekenlerdir.

Tüm bu sorgulamalar beden, kimlik ve cinsiyet üzerinden ötekiyi yaratır. Çalışmaların temelinde yatan sorunsal, egemen erkek gücün kadın(lar)a yönelik bilinçli yapılan müdahalesidir. Toplumun zamanla bu durumu kanıksamasına ve duyursuzluğuna bir göndermedir. Eşitliğe ve toplumsal adalete duyulan bir özlem vardır. Kavramsal olarak iki farklı beden in eşitsizliği ve dengesizliği sorgulanmaktadır. Buradaki kadın bedenleri tüm kadınlara yönelik toplumsal bir bilinç oluşturarak fikir ve kavramlara dönüşmüştür.



Görüntü 48: Evrim Özescici, *Öteki Ben*, 2015, tuval üzerine karışık teknik, 120x220 cm.

Bu bağlamda ele alınması gereken bir diğer çalışma "Öteki Ben"dir. Resimde iki farklı oluşum dikkati çeker. Resmin sağ ve sol tarafı aynı karakterin farklı temsilleridir. Temsil sorunu burada da önemli bir yer tutar. Aynı kişinin değişime uğraması resmin toplumsal yanını gösterir. Toplumda ötekileştirilen kişi yada kişiler toplumun sorunsalıdır. Ötelenen ve dışlanan kişinin bedeninde "kimlik" olgusu öne çıkmaktadır. Kimliğin sahnelenmesiyle birlikte "öteki" ve "ben" aynı

karede teşhir edilmiştir. Ancak bedenlerin rolleri ve duygu durumları farklıdır. Tuval üzerinde yapılan akıtmalar ile iki kişilik oluşumu arasında bağ kurulmak istenmiştir. Birbirini tutan ve birbirinden ayrılmak isteyen onlarca bağ ruhsal çözümlenmede kaygı vericidir. Toplumsal olaylar, baskılar, savaşlar ve toplumda sürekli ötekileştirmeler süreç içerisinde bireyler üzerinde hastalıklı bir kişiliğin oluşmasında önemli etkenlerdir.

Özellikle kimlik ve öteki sorunsalını ele alan Gülsün Karamustafa'nın eserleri bu bağlamda ilişkilendirilebilir. "Gülsün Karamustafa'nın kadın ve erkek kimliklerini ve kimliklendirme süreçlerini sorguladığı enstelasyonu "Çifte Hakikat (1987) ise kendi dönemi içinde sıradışı bir yapıt olarak dikkat çeker" (Antmen, 2013, 104). Çünkü farklı kimliklerin tek bir beden içerisinde yorumlanması sanatçının toplumun bir sorunsalına işaret ettiğini gösterir. Beden hem kadına hem de erkeğe aittir. Cinsiyetin belirsizleştiği bu yapıtta her iki cinsiyetin toplumdaki eşitlik vurgusuna dikkat çeker. Dolayısıyla cinsel ayrımcılığın "öteki" kavramını tetiklediğini ve bu durumun toplumda kadın-erkek ayrımcılığının artmasına neden olduğunu göstermektedir.

"Öteki Ben"deki konusal bütünlük ise her iki cinsiyet üzerine kurulu değildir. Toplumda ezilen bireylerin zamanla uğradığı değişimler ve sonrasında ortaya çıkan yozlaşmadır. Her iki çalışmada ortak olan şey kimliklerin belirsizliği, öteki ve ötekileşmedir. Toplumda ötekileştirme devam ettiği müddetçe alanın dışına itilen kitleler olarak toplumdaki yerini ve önemini alamayacaklardır. Toplumsal bir eleştiri olarak "Öteki Ben" dikkatleri bu yöne çekmek istemiştir.



Görüntü 49: Evrim Özskici, *10.10. Saat: 10:00*, 2015, tuval üzerine karışık teknik, 150x210 cm.

Temsilin toplumsal temelli aktarımları çalışmalarımı yaparken bir arayış olarak devam etmiştir. Bu sorunsal ve aktarım toplumun anlık işleyişine bağlı olarak değişmektedir. Ancak beslenen konu ve tema ilişkisi toplumun maruz kaldığı etkilere sıkı sıkıya bağlılık göstermektedir. Dolayısıyla güncel olana ve ona yönelme söz konusudur. Tez süresince yapmış olduğum çalışmalar içerisinde öteki sorunsalına değindiğim ve önem verdiğim resim, “10.10. Saat:10:00”dur. Bu resmin “neden” ve “niçin” yapıldığından ziyade konusal bütünlük içerisinde “nasıl bir yaklaşımla” ele alındığını sorgulamak daha doğru olacaktır. Çünkü resimden ziyade onlarca hatta yüzlerce fotoğrafik görüntünün bende uyandırdığı trajik algısı önemlidir. Ele aldığım kavramlar ve karakterler Ankara Garı’nda yaşanan katliamın izlerini taşımaktadır. Resmin arka planında koyu ve kasvetli bir alan vardır. Seçilen karakterler rastgele seçilmiştir. Çünkü trajedeye herkesin maruz kalabileceği düşünülerek tüm insanlığa dikkat çekilmiştir. Parçalanmış

vücutlar, gri ve ifadesiz yüzler, suskun ve çaresiz insanların bedenleri toplumda öteki algısını yaşatmaktadır. İfadeyi güçlü kılmak için farklı malzemelerden yararlanılmıştır. Örneğin gazete parçaları çalışmalarımda bilinçli olarak seçtiğim bir nesnedir. Bu parçalar hem güncel olanı çağrıştırmak hem de karakterlerin bedenlerinde ifadenin yazınsal bir işlev kazanması için seçilmiştir. Yazının, bedenler üzerine örtülen ve kimlikleri değişime uğratan gizil bir yanı da vardır. Rengin ton ve valör dengesiyle kapatılmıştır. Ancak bu gizilin, zaman zaman durumun travmatik şemasına spot yakan bir duruşu da vardır. Resimdeki geometrik şekiller çalışmanın genel atmosferini tamamlayan ve akıtmalarla figürleri birbirlerine bağlayan öğelerdir.

İnsanoğlunun anlık bir durumda karşılaştığı terör saldırısı karşısında nasıl *öteki'lenen* ve *ötekileştirilen* bir hal aldığına yönelik eleştirisi yapılan bir triptik resimdir.

SONUÇ

Bu tezde öteki ve kimlik sorunsalına değinilmesinin sebebi, dünya genelinde öteki üzerinden sürekli maruz kalınan şiddetlerin, baskıların, savaşların ve trajedilerin devam etmesidir. Dolayısıyla *öteki* bir kavram olarak geçmişten günümüzde değin güncelliğini koruyan ve üzerinde araştırılması gereken önemli bir kavramdır. Öteki denilen kavram, insanın maruz kaldığı problemlerden beslenmektedir. Öteki, insandır. Diğer bir ifade ile herkes olabilmektedir. Güçlünün güçsüze galip gelmesiyle oluşan dışlanan ve ötelenen bir varlıktır. Bu yüzden toplumsal temellere bağlı olarak sürekli değışkenlik göstermiştir.

Sanatın tarihsel süreci içerisinde *ötekinin* toplumsal rolleri ve kimlik değışimlerini irdeleyen sanatçıların yapıtları incelenmiştir. Eserlerde *ötekinin* varlığı, toplumsal ve tarihsel kodlarda yaşanan değışimlerle doğru orantılıdır. Baskılar, psikolojik etmenler, savaşlar ve küresel çapta yaşanan problemler toplumda oluşan kodların belirgin örnekleridir. Her dönem bu kodlar farklılık göstereceğinden ötürü *ötekinin* varlığı değışkendir. Bu alanda görsel çözümler sunan sanatçıların ortak tavrının, bedenler üzerinden *öteki*yi sorguladıkları anlaşılmıştır. Özne/beden(imiz) ile rol değışimine uğrayan beden birbirlerinden farklı olmuştur. Sanatçı *öteki*'yi ortaya çıkarabilmek için bilinçli olarak bedeni(ni), bir araç olarak kullanmıştır. Beden, toplumun bir ifade aracına dönüşmüş ve bedenin özne (kişinin kendisi) karşısındaki rolü değışime uğramıştır. Böylece özne ve bedenin dönüşümlü olarak birbirlerinin yerine geçtikleri (eş değeriği) ve *öteki*yi ortaya çıkarmak için bir araç oldukları fikri iddia edilebilir.

Ötekiyi yaratan unsurların başında insanlığın maruz kaldığı değışimler ve problemler yer alır. Sanayileşme ve kentleşmenin hız kazanması toplumsal problemleri de beraberinde getirmiştir. Toplumsal tabandaki etkileri modern sanatta öteki, ötekileşme, dışlanma ve yalnızlık kavramlarının sıkça ele alınmasına ve tartışılmasına sebep olduğu anlaşılmıştır. Ancak öteki üzerine görsel verilerin başlangıcının Rönesans'a kadar uzanması, dönemsel olarak

sanatçıları *ötekiye* iten sebeplerin araştırılmasını sağlamıştır. Yönelimin asıl gerekçesi, dinsel kaynaklı olması ve betimlemelerde kutsal kişilere yer verilmesidir. Bu sebeple Rönesans'daki *öteki* kavramının dinsel içerikli olduğu söylenebilir.

Jose Ortega Y Gasset'nin "Ben kendim ve çevrem toplamıyım; çevremi kurtaramazsam kendimi de kurtaramam" sözü çalışmalarımın çıkış noktasını oluşturmuştur. Onlar çevreye karşı bilinç oluşturarak 'Çevre ve Ben'in birlikte var olabileceklerini savunur. Çevre her şeydir. Toplum, tarih, geçmiş, yaşam, varlık, his, ruh... Tüm bunlar beni oluşturan şeylerdir. Çalışmalar, ben ve çevre bilinci doğrultusunda toplumlar arasında iletişimsizliğe neden olan *öteki* ve *ötekileştirmelere* bir tepki olarak yapılmıştır. Çünkü 'Ben' birisini kendisi yapan bir 'öz varlık'tır. Duyumsayabilen, hissedebilen, dokunabilen ve tüm varlıklar hakkında karar verebilen bir kavramdır. Benlik aynı zamanda kişiliği de tanımlar. Bu bağlamda ben(lik) öznedir. Kişinin kendisidir. Diğerlerinin özne/ben(lik) üzerindeki kararı ben'i *öteki* konuma sokar. Bu nedenle *öteki* olarak ben dışlanır. Kişinin bir başkası hakkında konuşacağı ilk harf bile öznenin *öteki* konumuna gelmesine yeterli olur. Resimlerimdeki karakterler zamansız ve mekansız olarak rastgele seçilmiş ve biçimsizleştirilmiştir. Hem yaşadığım coğrafya hem de dünya düzeninde yaşanan baskı ve şiddetler konunun belirlenmesinde kendiliğinden gelişmiştir. Bu durum büyük tuval yüzeylerinde boyanın yanında farklı malzemelerin yer almasına ve seriler şeklinde devam etmesine sebep olmuştur.

Sonuç olarak tezde yer verdiğim kişisel çalışmalarımı, *öteki* sorunsalının bir parçası olarak ele aldım. *Öteki*'nin varlığı aynı zamanda bireyi kimlik ve rol değişimine de uğrattığını fark ettim. Kişi ya da kişilerin her bir birey karşısındaki tutumu *öteki*, *ötekileşme* ve kimikleşme gibi kavramları ortaya çıkaracaktır. *Öteki*'yi yaratan ben ya da bizler olduğumuza göre müdahalelerin ve egoist doktrinlerin karşısında *ötekinin* varlığı kaçınılmaz olacaktır. *Öteki*'nin "nerede" ve "ne zaman" varlık göstereceği belli değildir. Ancak "nasıl" gelişim göstereceği önemlidir. Politik baskılar, toplumsal problemler ve hiyerarşiler *öteki*'yi oluşturan sebepler ise *öteki* kavramının bilinçli bir müdahaleyle

oluşabileceğini söyleyebilirim. Öyle görünüyor ki insana yapılan her müdahalenin sonucunda öteki gündemde kalmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Acevedo, B. (n.d). The Screaming Pope: Imagery and leadership in two paintings of the Pope Innocent X. *Leadership*, 7(1), 27-50.
- ANTMEN, Ahu, **Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet**, Sel Yayıncılık, 2013.
- ANTMEN, Ahu, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2008.
- BAYKAM, Bedri, **Maymunların Resim Yapma Hakkı**, Literatür Yayıncılık, 1999.
- BAYNES, Ken, **Toplumda Sanat**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.
- BOWIE, Malcolm, **Lacan**, Dost Kitabevi Yayınevi, 2007.
- ÇAKIR, Mukadder, **Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü**, Ütopya Yayınevi, 2014.
- FREUD, Sigmund, **Kitle Psikolojisi**, Cem Yayınevi, 2014.
- GASSET, Ortega y, **İnsan ve “Herkes”**, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- Hammer, M. (2014). **The Independent Group Take on Francis Bacon**. *Visual Culture In Britain*, 15(1), 69-89.
- Ionîță, C. (2011). **Anselm Kiefer Questioning The Identity**. *Review Of Artistic Education*, (1/2), 150-155.
- KOÇAN, Hüsamettin. (1996). **Çağdaş Sanatlar Sergisi, Öteki**, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Katalog Yazısı.
- KRAUSSE, Anna-Carola, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür Yayıncılık, 2005.
- ÖZBEK, Yılmaz, **Postmodernizm ve Alımlama Estetiği**, Çizgi Kitabevi, 2013.

ÖZESKİCİ, Evrim (2015). **Bir Paradoks Olarak Savaş ve Sanat**. Uluslararası Sanat Sempozyumu: Sanat, Gerçeklik ve Paradoks. Muğla Sıtkı Koçman Matbaası: Eylül 2015 – Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi (s. 471-481).

Özsezgin, K. (1982). 10'lar Grubu. Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi (c. 3, s. 59). İstanbul: Tıglat Basımevi.

RIMBAUD, Arthur, **Ben Bir Başkasıdır**, Kaya Matbaacılık, İstanbul, 1999.

Smith, R. A. (1995). **The question of modernism and postmodernism**. Arts Education Policy Review, 96(6), 2.

ŞAHİNER, Rıfat, **Sanatta Postmodern Kırılmalar**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2013.

TROEMEL, B. (2013). **Art After Social Media**. Art Papers Magazine, 37(4), 10-15.

TÜRKDOĞAN, Tansel, **Sanat Kültür Politika Modernizm Sonrası Tartışmalar**, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara, 2014.

YILMAZ, Ayşe Nahide, **1980 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2015.

YILMAZ, Mehmet, **Modernizmden Postmoderne Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005.

Yılmaz, Meliha, **Bedenin Gösterisinde Yanılsamadan Gerçek Şiddete-Sanatta Kanlı İçselleştirmeler-**, Makale, DOI: 10.7816/idil-02-10-02.

İnternet Kaynağı

İZ, M. Kemal. Erişim: 28 Şubat 2017, “Haset, Husumet ve Rezalet Üzerine”

<http://www.sanataak.com/view/haset-husumet-ve-rezalet-uzerine>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Evrim Özeskici

Doğum Yeri ve Tarihi : Çorum, 1984

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Gazi Üniversitesi Resim- İş Eğitimi Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi : Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri :

İş Deneyimi

Stajlar :

Projeler :

Çalıştığı Kurumlar : Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü

İletişim

E-Posta Adresi : evrimozeskici@gmail.com

Tarih : 29/03/2017

"öteki" kavramı üzerine görsel çözümler

by Evrim Özeskici

FILE	TEZ_RESIMSIZ.PDF (433.88K)		
TIME SUBMITTED	03-APR-2017 10:23AM	WORD COUNT	10053
SUBMISSION ID	793471312	CHARACTER COUNT	68712

"öteki" kavramı üzerine görsel çözümler

ORIGINALITY REPORT

%**4**

SIMILARITY INDEX

%**4**

INTERNET SOURCES

%**1**

PUBLICATIONS

%**0**

STUDENT PAPERS

PRIMARY SOURCES

1

acikerisim.deu.edu.tr

Internet Source

%**1**

2

tr.scribd.com

Internet Source

<%**1**

3

www.yasamaugrasi.com

Internet Source

<%**1**

4

www.sanatatak.com

Internet Source

<%**1**

5

tarama.mehmetakif.edu.tr

Internet Source

<%**1**

6

www.idildergisi.com

Internet Source

<%**1**

7

www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080

Internet Source

<%**1**

8

earsiv.okan.edu.tr

Internet Source

<%**1**

9

www.edebistan.com

Internet Source

<%**1**

10

www.narsanat.com

Internet Source

<%**1**

11 www.aylakadamiz.com <% 1
Internet Source

12 www.kumsanat.com <% 1
Internet Source

13 tr.wikipedia.org <% 1
Internet Source

14 cosmoseconsciencia.blogspot.com <% 1
Internet Source

15 Ritzer. Encyclopedia of Social Theory <% 1
Publication

EXCLUDE QUOTES OFF
EXCLUDE OFF
BIBLIOGRAPHY

EXCLUDE MATCHES OFF