



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Seramik Anasanat Dalı

SANATTA ÖZHENİN OTOBİYOGRAFİK İNŞASI: ÇOCUKLUK ODAĞI

Seda ÖZCAN ÖZDEN

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2021



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Seramik Anasanat Dalı

SANATTA ÖZHENİN OTOBİYOGRAFİK İNŞASI: ÇOCUKLUK ODAĞI

Seda ÖZCAN ÖZDEN

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2021

SANATTA ÖZNEİN OTOBİYOGRAFİK İNŞASI: ÇOCUKLUK ODAĞI

Danışman: Prof. A. Feyza ÖZGÜNDOĞDU

Yazar: Seda ÖZCAN ÖZDEN

ÖZ

Sanat yoluyla biyografik ve otobiyografik anlatımın inşası üzerine çalışılan bu raporda, sanat ve özne kavramı ilişkisi, sanat öznesine odaklanılarak incelenmiştir. Sanat eylemine özne kavramı üzerinden bir yaklaşım, biyografik ve otobiyografik ifadeleri sanatın farklı alanlarında okuma olanağı sunan bir tavır üzerinden oluşmaktadır.

Raporun ilk bölümünde; sanat eyleminde öznenin varlığı ve değişkenliği biyografik ifadeler ile yorumlanmaktadır. Sanatta özne kavramına yaklaşım, kişisel bellek izlerini sanat eylemine yansıtan sanatçılardan bazıları, eserleri üzerinden değerlendirilerek sunulmuştur. Doğası gereği öznel bir süreç olan sanat eylemine, kişisel bellek izlerinin an ve anılardan beslenen ifadeleri üzerinden bakmak mümkündür. Sanatta kişisel bellek izleri çocukluk odağında incelenmekte; çocukluk, oyun ve oyuncak kavramlarını bir araç olarak kullanan sanatsal pratiklerin oluşumları değerlendirilmektedir. Bu araştırma kapsamında, ikinci bölümde; bir ilham kaynağı olarak “an” kavramına ilişkin imgeler tercih edilmekle beraber, geçmişteki bir an’ın şimdide uyandırdığı hissin sanat üretiminde yeri irdelenmektedir. Sanatta yaratma biçimi olarak, belli bir döneme ait hatırlanan fragmanların süreçlerinin görünür kılınması amaçlanmaktadır.

“Ben” kavramının çocuklukla özdeşleşen an’larının ilişkisi, “kendime ait yeni bir kurgu oluşturmak” üzerinden, sanat üretiminde öznenin varlığı ve değişkenliği ile yorumlanmaktadır. Özne, bazen sanatçı kimliği bazen de esere yansıtılan nesne konumundaki özne olarak düşünülerek otobiyografik anlatımlar gerçekleştirilmektedir. Öznenin imgelemleri, içsellik kavramı doğrultusunda özgün betimlemelere kapı açacak anlık hislerin kaydedilmesi ile metaforik yaklaşımla eser kurguları çocukluk kavramını odak noktasına alarak oluşmaktadır.

Anahtar Sözcükler: An, özne, biyografi, sanat, oyun, çocukluk.

THE AUTOBIOGRAPHICAL CONSTRUCTION OF THE SUBJECT IN ART: FOCUS ON CHILDHOOD

Supervisor: Prof. A. Feyza ÖZGÜNÜĞÜ

Author: Seda ÖZCAN ÖZDEN

ABSTRACT

This proficiency in arts study, focuses on the construction of biographical and autobiographical expression by means of art, which is a creation of the human feelings, the relationship between art and concept of subject are examined by focusing on the art subject. An approach to the action of art through the concept of subject consists of through an attitude that enable to read biographical and autobiographical expressions in different types of art.

In the first part of the report, the existence and the variability of the subject in the action of art is interpreted with biographical expressions. The approach to the concept of subject in art is presented by evaluating some of the artists who reflect their personal memory traces to the act of art, through their works of art. It is possible to view the action of art which is naturally a subjective process, through the expressions of traces of personal memory nourished by moments and memories. Traces of personal memory in art are analyzed with focus of childhood and the formations of artistic practices in which concepts of childhood, game and toy is used as a tool are evaluated. Within the scope of this research, In the second part, images relating to the opinion of "moment" is chosen as a source of inspiration; and in addition, the role of a current feeling revived by a previous moment, in art production is examined. It is aimed to process the memories of a certain time in mind as a way of art creation.

The existence and the variability of the subject in art creation is interpreted in scope of the relation of the concepts of the self with childhood moments and "creating a new autofiction". Autobiographical expressions are made by considering the subject sometimes as an artist itself and sometimes as an object of the art. The artistic fictions are created by focusing on the concept of childhood and with a metaphoric approach by recording the momentary feelings, which will open a new door to the unique presentations in accordance with the intrinsicness of the subject's imaginations.

Keywords: Moment, subject, biography, art, game, childhood

TEŞEKKÜR

Çalışmalarım ve araştırmam süresince desteklerini her zaman hissettiğim Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'ndeki tüm hocalarıma ve çalışanlarına; ilgisi, özeni, desteği, sabrı ve özverisiyle sadece tezime değil sanata ve yaşama olan tavrıma ışık tutan tez danışmanım değerli Prof. Adile Feyza Özgündoğdu'ya; düşünme, hissetme, araştırma, okuma, yazma, üretme süreçlerimi değerli yorumları ve yönlendirmeleriyle hayata geçirmeme yardımcı olan Doç. Funda Susamoğlu ve Doç. Melahat Altundağ'a; bu zorlu yola çıkarken en başından beri elimden tutan, cesaretimi kuvvetlendiren, kucak açan sevgili Öğr. Gör. Füsün Kavalcı'ya; sanata ve sanatçıya destek olan tavrını bana sunduğu atölye imkanıyla en güzel şekilde gösteren, yaşamın kırıklarını toplayıp gülümseyerek üretmeye ve ürettikçe gülümsemeye devam etmemi sağlayan Mükremin Tokmak'a; üretim sürecimde içtenlik, neşe ve dostlukla teknik desteğini esirgemeyen, atölyesinin kapısını bana her zaman açık tutan Aydın Afacan'a; karşıma çıkan sorunlara çözüm bulmama yardım eden, zorluklarda yorgunluğumu dindiren sevgili arkadaşlarım Melike Nükte, Tülay Avcı Taşkıran, Vehbi Taşkıran, Murat Gençer ve Işıl Sağlam'a; isimlerini sıralamakla bitiremeyeceğim yolumun kesiştiği herkese varlıkları için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Sevgisi, ilgisi, güveni, maddi ve manevi desteğiyle her zaman yanımda hissettiğim sevgili anneannem Sabahat Doluca'ya; minicik bir karıncaya bile ne kadar büyük bir sevgi beslenebileceğini sevgiyle öğreten canım babam Mustafa Sami Özcan ve güzel annem Süreyya Serpil Özcan'a; çocukluğumuzdan beri hayal dünyalarımızı birlikte katmanlaştırabildiğimiz oyun ve hayat arkadaşım olan kardeşim Selda Özcan'a; sevgisi ve desteğiyle bu zorlu süreci kolaylaştıran eşim Cihan Özden'e teşekkür ederim. İyi ki varsınız...

Canım Babam, en çok senin için tüm bu sayfalar...

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
GÖRSEL DİZİNİ	v
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM: SANATTA BİYOGRAFİK VE OTOBİYOGRAFİK İNŞA OLARAK ÖZNE	7
1.1. Sanatta Özne Üzerine	8
1.2. Sanatta “An” ve “Anı” Üzerine.....	38
1.3. Kişisel Bellek Yansımaları	52
1.4. Çocukluk Üzerine	68
II. BÖLÜM: ÖZNE ÜZERİNDEN KATMANLANAN KARAKTERLERİN OTOBİYOGRAFİK İNŞASI: ÇOCUKLUK VE OYUN ODAĞI	82
2.1. Fragmanlardan Hayal Dünyası Oluşturma Üzerine	86
2.2. “Oyun Taşları”: “dağıt, topla, kur, dağıt...”	92
2.3. “Oyun Taşları”: “Kuş civıltısı sesi çıkaran kapı zili ile büyümek”	93
2.4. “Küp Oyunu Potansiyeli”: “Nazeninim...”	96
2.5. “Boyumdan büyük o tat”	97
2.6. “Uğrak Yerim”	98
2.7. “Aynı Zemin Üzerinde Buluşabiliriz”	99
2.8. “Monolog Buluşmaları”	103
2.9. “Çocukluğa Övgü”	106
2.10. “Puan Toplayan Renkler”	110
2.11. “Yükselme”	113
2.12. “Yıldızlara En Yakın”	114
SONUÇ	118
KAYNAKLAR.....	123
ETİK BEYANI	132
SANATTA YETERLİK TEZİ ORJİNALLİK RAPORU.....	133
PROFİCİENCY İN ART WORK REPORT ORIGINALİTY REPORT.....	134
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	135

GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1.** Sunay Akın ve “Neptune”, İstanbul Oyuncak Müzesi. 2
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi)
- Görsel 2.** Çatı Katı, Masumiyet Müzesi. 3
Hicks, Alistair. (2015). *The Global Art Compass*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.238.
- Görsel 3.** Füsun’un 4213 sigara izmaritinden bir kesit, Masumiyet Müzesi. 3
(Işıl Sağlam fotoğraf arşivi)
- Görsel 4.** Gustav Klimt, 1902, “Emilie Flöge’in Portresi” 4
Néret, Gilles. (2006). *Klimt*, Berlin / İstanbul: Taschen / Remzi Kitabevi, s.32.
- Görsel 5.** Babamın dürbünü ile süreç tasarımında nesne imge ilişkisi, 2018..... 6
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi)
- Görsel 6 .** Leonardo da Vinci, İnsan Bedeninin Oranları: *Vitruvius Adamı*, 1490..... 19
https://tr.wikipedia.org/wiki/Vitruvius_Adam%C4%B1 Erişim: 26.06.2021.
- Görsel 7.** Semiha Berksoy, 1963, Semiha Berksoy’un eşi Ercüment Siyavuşoğlu
Beethoven’in Ay Işığı Sonatı’nı çalarken, duralit üzerine yağlıboya, (Semiha Berksoy Opera
Vakfı koleksiyonu)..... 22
Çevik, Çağlayan. (Ed.). (2017). *Semiha Berksoy, Fikret Muallâ, İki Aykırının Mektupları*.
İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, s.137.
- Görsel 8.** Barbara Kruger, “I can’t look at you and breathe at the same time” / “Aynı anda
hem sana bakıp hem de soluk alamıyorum”, 1982. 23
Gintz, Claude. (2010). *Başka Yerde & Başka Biçimde*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, s. 75.
- Görsel 9.** Cindy Sherman, *Untitled #500,501,502,503,1977/2011*. 25
Paul Moorhouse, NPG, 2019, *Cindy Sherman catalogue*, National Portrait Gallery, s.5.
- Görsel 10.** Francesca Woodman, *Untitled, 1977*. 25
<http://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/3> Erişim: 25.04.2021.
- Görsel 11.** İbrahim Çallı, Kadın Portresi, (tarihsiz). 26
Antmen, Ahu. (2017). *Kimlikli Bedenler; Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık,
s.52.
- Görsel 12.** Özlem Şimşek, Sigaralı Kadın (İbrahim Çallı’dan Sonra) 2011. 26
<https://ozlemsimsek.com/selfportrait-as-modern-turkish-art> Erişim: 24.04.2021
- Görsel 13.** Arzu Başaran, İsimsiz, 2000..... 28
Akay, Ali. (2001). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*. İstanbul: Bağlam Yayınları, s. 202.

- Görsel 14.** Roy Lichtenstein, 1965, Brushstroke. 28
Tate. Erişim: 24.04.2021. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lichtenstein-brushstroke-p07354>.
- Görsel 15.** Eva Hesse, 1966, Hang Up / Asılmış..... 30
<https://www.artic.edu/artworks/71396/hang-up> Erişim: 09.10.2021
- Görsel 16.** Deniz Gül, 2003, Arzunun Kanatları / Wings of Desire. 31
Vardar, İnci (2017). *Dünyadan Çıkış Yolları*. Cappadox Çağdaş Sanat Sergi Kataloğu. İstanbul: Mas Matbaacılık, s. 76.
- Görsel 17.** Richard Long, “A Line Made ByWalking” / “Yürüyerek Yapılmış Bir Çizgi”, İngiltere, 1967..... 32
Tate. Erişim: 24.04.2021. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>
- Görsel 18.** Tracey Emin, “Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995” / “1963–1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes”, 1995. 33
https://en.wikipedia.org/wiki/Everyone_I_Have_Ever_Slept_With_1963%E2%80%931995
Erişim: 01.07.2020
- Görsel 19.** Tracey Emin, “Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995” / “1963–1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes”, 1995 (Detay). 33
https://en.wikipedia.org/wiki/Everyone_I_Have_Ever_Slept_With_1963%E2%80%931995
Erişim: Erişim: 01.07.2020
- Görsel 20.** Marina Abramović, Ulay, *Imponderabilia*, 1977..... 35
<https://www.wikiart.org/en/marina-abramovic/imponderabilia>. Erişim: 04.07.2020.
- Görsel 21.** Jaana Brinck Ja Maarit Mäkelä, “Holly Family”, 1999..... 35
<https://www.maaritmakela.com/works/> Erişim: 03.06.2021.
- Görsel 22.** Jaana Brinck Ja Maarit Mäkelä, “Holly Family”, 1999, Detay. 36
<https://www.maaritmakela.com/works/> Erişim: 03.06.2021.
- Görsel 23.** Jaana Brinck Ja Maarit Mäkelä, “Holly Family”, 1999, Detay. 36
<https://www.maaritmakela.com/works/> Erişim: 03.06.2021.
- Görsel 24 ve 25.** Süperman ve Yalnızlık Kalesi, Süperman and Fortness of Solitude. 44
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Superman> Erişim: 03.07.2021.
https://istanbulseo.net/wiki/Fortress_of_Solitude Erişim: 03.07.2021.
- Görsel 26.** Anni Leppälä, “Fence (Wind)”, 2013..... 46
<https://www.annileppala.fi/> Erişim: 17.05.2021

Görsel 27. Nazif Topçuoğlu, “Natural History”, 2013.	47
http://naziftopcuoglu.com/works/tableaux/ Erişim: 17.05.2021.	
Görsel 28. Daniel Spoerri, 1991, Sevilla-Serie.	48
https://artfacts.net/artwork/sevilla-serie-tisch-nr-6/49742 Erişim: 17.05.2021.	
Görsel 29, 30, 31. Sarkis, Atölyeden Görünüm.	49
Sarkis (“Benim Sanatım” NTV), https://www.youtube.com/watch?v=vgy0USHAI0M Erişim: 19.04.2020.	
Görsel 32. Sarkis, “Çaylak Sokak”, 1986, İstanbul.	50
http://www.sarkis.fr/1986-caylak-sokak/ Erişim: 19.04.2020.	
Görsel 33 ve 34. Sarkis, “Çaylak Sokak” enstalasyonundan detay, 1986, İstanbul.	50
Sarkis (“Benim Sanatım” NTV), https://www.youtube.com/watch?v=vgy0USHAI0M Erişim: 19.04.2020.	
Görsel 35. Nedko Solakov, “Top Secret”, 1989-90.	51
Hicks, Alistair. (2015). <i>The Global Art Compass</i> . İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.155.	
Görsel 36. Giulio Camillo’s Theatre of Memory / Giulio Camillo’nun Hafıza Tiyatrosu.	58
https://socks-studio.com/2019/03/03/spatializing-knowledge-giulio-camillos-theatre-of-memory-1519-1544/ Erişim: 21.04.2021.	
Görsel 37. Fludd’ın <i>ars memoriae</i> ’sinde yapay bir bellek olarak tiyatroyu tasvir eden gravür.	59
Draaisma, Douwe. (2018). <i>Bellek Metaforları, Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi</i> . (Güral Koca, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları, s.72.	
Görsel 38. Fludd’ın insan zihnini üç bölüme ayıran yaklaşımı.	60
Draaisma, Douwe. (2018). <i>Bellek Metaforları, Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi</i> . (Güral Koca, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları, s.73.	
Görsel 39. Camera Obscura, 1646.	61
Crary, Jonathan. (2019). <i>Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine</i> . (Elif Daldeniz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları, s.55.	
Görsel 40. Braque, 1917-1955 Eskiz Defterinden.	65
Edgü, Ferit. (2013). <i>Biçimler, Renkler Sözcükler</i> . İstanbul:Sel Yayıncılık, s. 87.	
Görsel 41. John Berger, “Akademi” (detay), Tato Olivas.	66
Berger, John. (2017). <i>Hoşbeş</i> . (A. Biçen, B. Eyüboğlu, O. Tecimen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları, s.73.	
Görsel 42. “Sara Baras” (detay), Tato Olivas.	66

Berger, John. (2017). *Hoşbeş*. (A. Biçen, B. Eyüboğlu, O. Tecimen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları, s.75.

Görsel 43. Geç Klasik veya Hellenistik Döneme ve Etrüsk kültürüne ait, oyun taşı olduğu düşünülen pişmiş toprak toplar. Metropolitan Sanat Müzesi, ABD..... 70

Çakır, Aylin. (Eylül-Ekim 2018). Antik Yunan ve Roma’da Çocuk Oyunları ve Oyuncaklar. *Aktüel Arkeoloji.Yaşamın Vazgeçilmez Parçası Çağlar Boyu Oyun ve Oyuncak*.65, s.65.

Görsel 44. Pişmiş toprak salıncak (aiora) ve salıncakta sallanan kız modeli. MÖ 1600-1450. Geç Minos I dönemi. Hagia Triada, Girit. Heraklion Arkeoloji Müzesi. 71

Çakır, Aylin. (Eylül-Ekim 2018). Antik Yunan ve Roma’da Çocuk Oyunları ve Oyuncaklar. *Aktüel Arkeoloji.Yaşamın Vazgeçilmez Parçası Çağlar Boyu Oyun ve Oyuncak*.65, s.73.

Görsel 45. Pablo Picasso, “*Le Peintre et l’Enfant*”, Ressam ve Çocuk, 1969..... 75
<https://www.bbc.com/culture/article/20160315-how-childhood-came-to-fascinate-artists>
Erişim: 28.06.2021.

Görsel 46. Pablo Picasso, “*Little Girl Jumping Rope*”/ “İp Atlayan Küçük Kız”, 1950–1954. 76
<https://www.moma.org/audio/playlist/18/401> Erişim: 28.06.2021.

Görsel 47. Annette Messager, “*Faire des cartes de France*”, 2000. 77
<https://www.iloboyou.com/contemporary-art-installations-annette-messager/> Erişim: 22.04.2021.

Görsel 48. Annette Messager, “*The Story of Little Effigies*”, “Küçük Kuklaların Öyküsü”, 1990. 77
Conkelton, S., Eliel, C.S. (1995). *Annette Messager*. New York: The Museum of Modern Art: Distributed by H.N. Abrams. S.32.

Görsel 49. Mike Kelley, “*More Love Hours Than Can Ever Be Repaid and The Wages of Sin*”, 78
“Bugüne Kadar Alınmış En Uzun Sevgi Saatleri”, 1987..... 78
<https://whitney.org/collection/works/7317> Erişim: 22.04.2021.

Görsel 50. Füsün Onur, “*Eski Eşyaların Düşü*”, 1985. 79
Demirkalp, Mümtaz. (2010). *Füsün Onur ve Heykel Sanatı*. Sanat Dergisi, 0 (15), s.32.

Görsel 51. Anni Leppälä, “*Small forest*”, 2014. 79
<https://www.annileppala.fi/#> Erişim: 17.05.2021.

Görsel 52. Daniel Buren, “*Like Child's Play*”, “Çocuk Oyunu Gibi”, 2014..... 81
<https://nararoesler.art/en/radar/540/> Erişim: 16.07.2021.

Görsel 53. Babama ait defterden bir sayfa ve detay..... 83
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).

Görsel 54. “Zeka Oyunları, 99 Oyun” adlı kitaptan süreç tasarımı etki eden rastlantısal bir sayfa.....	84
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 55. Süreç tasarımında oluşturulmuş anlık his kayıtları, 2018.	84
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 56. Süreç tasarımında oluşturulmuş kişisel zihin haritası, 2018.	85
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 57. “Fragman”, Babama ait bir pena ile süreç tasarımında nesne imge ilişkisi, 2020.	89
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 58. “Fragman”, Annem yine oyun hamuru hazırlıyor, 2021.	89
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 59. “Fragman”, “Ben ve Bubu”, Çocukluğuma dair oyuncak ayılarım ve çocukluk resimlerim.....	90
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 60. “Fragman”, Çocukluğuma dair bir oyuncağım.	90
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 61. “Fragman”, Kardeşim ve ben, Çocukluğumda yaptığım bir resim.	91
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 62. “oyun taşları”, 30x50 cm. düzenleme, 2019, 2020.	92
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 63. “oyun taşları”, 2019.	92
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 64. “oyun taşları”, 2020.	92
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 65. Seri I. “oyun taşları”, 2019.	93
Görsel 66. Seri I. “oyun taşları”, 2019.	93
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 67. Seri II. “oyun taşları”, 2019.	93
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 68. Seri III. “oyun taşları”, 2019.	94
Görsel 69. Seri III. “oyun taşları”, 2019.	94
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	

Görsel 70. “oyun kronolojisi”, 2021.	95
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 71. “oyun kronolojisi”, 2021.	95
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 72. “Küp Oyunu Potansiyeli”: “ <i>Nazeninim</i> ”, 21,5 x 9,5 x 3 cm. 2019.	96
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 73. “Boyumdan büyük o tat”, 13x20x30 cm., 2021.	97
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 74. “Uğrak Yerim”, Seri I., .serbest düzenleme, 22x35x55 cm. 2021.	98
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 75. “Uğrak Yerim”, Seri II., serbest düzenleme, 20x38x50 cm., 2021.	98
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 76. I. “çünkü evimde hep salıncak olur” 40x60 cm. 2019.	100
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 77. II. 14x24x38 cm., serbest düzenleme, 2021.	101
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 78. III. 35x40 cm., serbest düzenleme, 2021.	101
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 79. IV. “Mendil kimin arkasında?” 3x3,5x5 /.../ 5x5x8,5 cm. serbest düzenleme, 2021.	102
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 80. V. 30x30 cm., serbest düzenleme, 2021.	102
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 81. “Monolog Buluşmaları”, serbest düzenleme, 2020.	103
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 82. “Monolog Buluşmaları”, serbest düzenleme, 2020.	104
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 83. “Monolog Buluşmaları”, serbest düzenleme, 2020.	104
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 84. “Monolog Buluşmaları”, serbest düzenleme, 2020.	105
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).	
Görsel 85. “Monolog Buluşmaları”, serbest düzenleme, 2020.	105

(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).

Görsel 86. “Çocukluğa Övgü”, Seri I, serbest düzenleme, 2020. 106
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).

Görsel 87. “Çocukluğa Övgü”, 2020.106

Görsel 88. “Çocukluğa Övgü”, 2020.107
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).

Görsel 89. “Çocukluğa Övgü”, Seri II, serbest düzenleme, 2020. 108
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).

Görsel 90. “Çocukluğa Övgü”, Seri III, serbest düzenleme, 2020. 109
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).

Görsel 91. “Çocukluğa Övgü”, 2020. 109
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).

Görsel 92. “Puan Toplayan Renkler”, serbest düzenleme, 2020. 110
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).

Görsel 93 ve 94. “Puan Toplayan Renkler”, 2020. 111
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).

Görsel 95. “Puan Toplayan Renkler”, 2020. 111
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).

Görsel 96. “Puan Toplayan Renkler”, 2020.111

Görsel 97. “Puan Toplayan Renkler”, detay, 2020. 112
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).

Görsel 98. “Yükselme”, (17x6,5 / 16x8 / 16x6 cm.), 2020. 113
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).

Görsel 99 ve 100. “Yıldızlara En Yakın”, (34x10 / 43x10 cm.), 2020. 114
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).

Görsel 101. “Odanın içine bir yıldız kaydı”, 2020. 116
(Seda Özcan Özden fotoğraf arşivi).

GİRİŞ

“Brevis vita, ars longa”

“Kısadır yaşam, sanatsa uzun”¹

Sanat eyleminde sanatçının esere yüklediği anlam boyutları her bir eser özelinde biriciktir. Bu nedenle her bir eserin kendine özel bir inşası olduğu söylenebilir. Sanatın anlam inşaları aktarma karakterinin zenginliği onu tanımlamak üzerine de çok katmanlı yorumları beraberinde getirir. Gielen’in sözüyle; “Sanatı tanımlayıp bunu anlaşılır bir şekilde ifade edebilmek alengirli bir iştir” (2016, s.137). “Sanat, zaman, mekân ve özne değiştikçe kendisinden beklenenlerin ve kendisine yüklenenlerin değiştiği bir kavram olarak, kendisini berrak bir tanımlamaya kapatır” (Alpay, 2021, s.253). Sanat ediminin bireyselliği üzerine odaklanılacak bu çalışma raporu, özne üzerinden kurgulanan otobiyografik ifadelerle ilişkin bir araştırma niteliği taşır. Sanatta yaratım sürecini etkileyen sayısız çıkış noktası vardır. Sanatçı için yaratıcı edimi tetikleyen etkenlerden biri; merak etme duygusu ile başlayan, tıpkı bir çocuğun büyürken sayısızca sıraladığı yerli yersiz sorular gibi, soru sorma eğilimidir. Enis Batur, “Testere dişlerini fırçalar mı? Öyle yaşamsal bir yanı yok bana kalırsa, bu soruyu doğuran merakın. Ama merak varsa doğurur” diyerek merak etme ve soru sorma ilişkisini gösterir (2018, s.30).

Will Gompertz, “Sanatçılar Hakikaten Meraklıdır” başlığı altında, merak etmenin de motivasyona ihtiyaç duyduğunu ve zihni tetikleyecek etkenler gerektiğini ifade etmektedir. Bilişsel varlığımızın düşünsel ve duygusal yanımızın eş güdümlü çalışması ile yaratıcılık verimleri elde edilebileceğinden ve bunun tutkuyla bir şeyle ilgilenme ile mümkün kılındığından söz eder (2020, s.58).

Soru sorma hali kişisel tarihe yönelik olduğunda ise bir arkeolog edasıyla kendi yaşamının ipuçlarının izini sürer sanatçı. Yaratma edimi ile kişi, bir ilham kaynağı olarak kendisini, geçmişini, şimdiki, geçmişin şimdiki izlerini, kendiyile ilgili her türlü imgeyi ifadelendirmeyi

¹ Sözer, Önay. (2019). *Sanat: Görünendeki Görünmeyen*. Mukadder Özgeç (Der.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.155.

tercih edebilir. Bu tercihin yanı sıra sanat üretiminde ele aldığı konu ne olursa olsun kendinden bir parça sezilecektir.

Sanatçı, yaşam ile ilgili anlatımlarında kendi yorumu ile harmanlanmış bir anlatı sunar. Yaşam ve kendi yaşamı aynı malzemede buluşur. Eser izleyici ile bir araya geldiğinde sadece ifade edilen değil ifade edenin kimliği de değer taşır. “Fakat, imzada gördüğümüz bu değil mi? Gerçekte ürünü yaratıcısından koparılamaz kılan da çalışmasıyla sanatçı arasındaki bu sessiz bağdır sadece. Sanat camiasında, sanatçının çalışmasının adıyla birlikte anılmasının getirdiği rahatlık bunun tanıklığıdır” (Gielen, 2016, s.43).

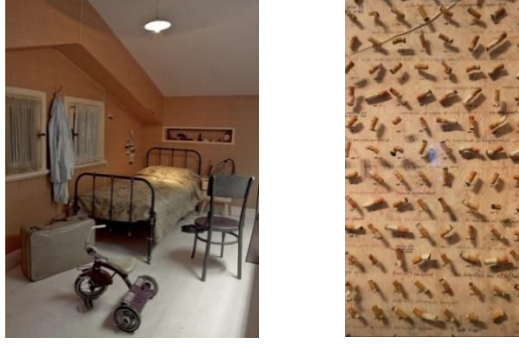
Yaşamlar, yaşantılar geleceğe aktarılabilsin, unutulmasın gayesi ile birçok disiplinde sayısız üretim gerçekleşir. Biyografik ya da otobiyografik anlatımlar bu aktarım arzusuna en etkin örneklerdendir. Biyografi edebiyatta, plastik sanatlarda, görsel sanatlarda, müzecilikte ifade ve yer bulur. Sunay Akın, “Sunay Akın ile Görçek” isimli tek kişilik gösterisinde, çocukluğundaki bir an’a ait bir gemi oyuncağının peşini sürüp, onu bulup, İstanbul Oyuncak Müzesi’nin oluşumu için ilk adımını temsil etmesini anlatır. Kişisel bellekteki bir izin, o müzeye giden herkesin kendine yakın hissettiği en az bir nesne ile karşılaacağı bir mekana dönüşüm hikayesidir bu.



Görsel 1. Sunay Akın ve “Neptune”, İstanbul Oyuncak Müzesi.

“Neptune”, İstanbul Oyuncak Müzesi’nde yanında şu açıklama ile sergilenmektedir; “Sunay Akın’ı sünnetten önce Trabzon’da bir fotoğrafçıya götürürler. Fotoğrafçı, 5 yaşındaki çocuğun eline süs olarak bir oyuncak gemi tutturur. Gemiye sünnet armağanı zanneden Sunay’ın oyuncaktan ayrılması kolay olmaz. Ama, 37 yıl sonra “Neptune” adındaki oyuncak gemiyi, Almanya’daki bir antikacıda bulur. Gemi yeniden Sunay Akın’ın kollarındadır!”

Bu duruma benzer olmakla birlikte kurgusal ifadeyle göze çarpan bir diğer örnek Orhan Pamuk ile hayat bulur: Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* isimli kitabında özne üzerinden kurguladığı karakterlerin eşyalarının koleksiyondan müzeye uzanan yolculuğu gibi; özne, nesne, eşya, ve şeylerin biyografik ifadesi çok sayıda disiplinde incelenebileceği gibi, sanat üretiminde bir ilham kaynağı olarak da tercih edilebilir.

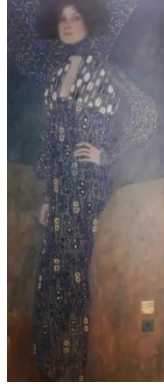


Görsel 2. Çatı Katı, Masumiyet Müzesi.

Görsel 3. Füsün'un 4213 sigara izmaritinden bir kesit, Masumiyet Müzesi.

Pamuk (2019, s.141); "... anlardan ve dakikalardan aklımda küçük desteler yapardım" cümlesini romanında kurguladığı Füsün karakterinin izmaritlerini biriktirerek somutlaştırdığı müze unsuruna dönüştürmesini kanıtlar. Pamuk için, "*Masumiyet Müzesi* her şeyden önce aşk hakkında bir düşünmedir..." (2019, s.504). Kişinin duygulanımlarının an ve anılardan beslenerek kurgulanan özne inşalarını biriktirilen eşyalar üzerinden izlemek mümkündür.

Biyografik anlatımlarda özne kurgularının izini sürdüğümüzde resim sanatında portre ve otoportre olarak karşılığını bulur diyebiliriz. Gustav Klimt, "Emilie Flöge'in Portresi" ile özel yaşamın ve kişi için özel anlamı olan ilişkilerin mesleki üretilere yansımaları adına örnek teşkil eder.



Görsel 4. Gustav Klimt, 1902, “Emilie Flöge’in Portresi”

“Emilie Flöge, Klimt’in büyük aşkı ve ölümüne dek ona yoldaşlık eden kadındı”, aralarındaki duygusal ilişkinin her ikisinin de tasarımlarına yansımaları şu ifade ile yer bulur; “O bir modaevi işletiyor, Klimt de onun için çeşitli malzemeler ve giysiler tasarlıyordu. Klimt’in giysi desenleri, sanki onun manzara resimlerinin arka planlarından kesilip alınmış gibi görünür.” (Néret, 2006, s.32).

Rothko, “İnsanın biyolojik bir gereklilik olarak kendini ifade ihtiyacını sanat üreterek gidermekte ısrarcı olduğunu” (2020, s.61) söyler. Sanatçının bu güdü ile kendinden bahseden bir imge oluşturması şaşırtıcı değildir. “Sanat eseri, gizemli ve anlaşılmaz bir biçimde sanatçıdan doğar, yaşamını ve varlığını ondan alır” (Kandinsky, 2020, s.107). Read’e göre; sanat eseri üretme sürecinde sanatçının malzemesiyle olan etkileşimi malzemeye nesnel yaklaşmasını gerektirebilmesinin yanında “kendiliğinden ortaya çıkan metinler ya da çizimler öznedir” (2020, s.122). Öznellikten doğan nesnel yaklaşımı, özneliği sanat eserinin zorunlu koşulu olarak gören Altuğ’un ifadesi ile açıklamak mümkündür: “Bu şekilde, özneliğin nesnel bir başka haline gelmesi, ama yine de bu nesnel başka’da kendi özgüllüğünü muhafaza etmesi yüzündendir ki, sanat eserinde kendimizi “hem öznenin içinde hem de öznenin dışında bulunan bir şey” ile bağıntı içinde buluruz” (2018, s.231).

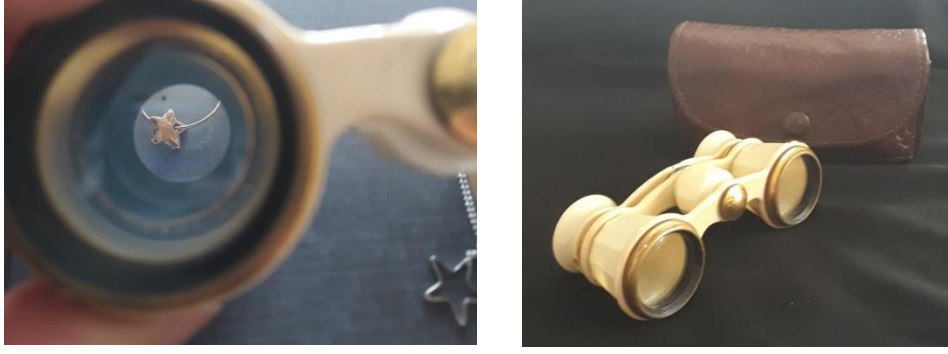
Sanat eylemine sanat alımlayıcısını da dahil eden sanatçı, eser, izleyici ortak paydası “ben”lerin buluşması olarak yorumlanabilir. “Sanat yapıtı bir şey söyler, söyleyenin fiziki varlığını ve nesneyi yorumlayacak bir yorumcuyu da önceden varsayar. Sanatın dilini konuşacak kimse yoksa sanat da yoktur” (Alioğlu, N., Bayrak, B. 2019, s.26).

Sanat eseri raporu olarak ele alınan bu çalışma; sanat eserinin yaratıcısı olan özne, eserin içindeki özne kurguları ve izleyicisinin özne konumu olarak öznelerin birbirleriyle etkileşimleri konusunun altını çizmektedir. Odaklanılan özne inşaları, geçmişteki bir an'ın bellekteki fragmanlarının şimdide uyandırdığı his üzerinden sanat üretiminde biyografik oluşumlar yönünde incelenmektedir. Bu bağlamda rapor, zihin haritamın yol göstericiliği ile geçmişte benim için özel olan bir an'ın sanatsal ifadede "özel kılma / kılınma" tavrını güçlendirmesi amaçlanmaktadır.

Raporun ilk bölümünde; sanat edimi, sanat eseri ve sanat alımlayıcısı olarak özneye yönelik yaklaşımlar ve birbirleriyle ilişkileri incelenmekle birlikte; kişisel bellek izlerinin sanat eyleminde an ve anılardan beslenen ifadeleri ve etkileri araştırılmıştır. Öznel bir edimle, belleğimizdeki anılara şimdinin penceresinden baktığımızda yeniden inşa ettiğimiz geçmişin içindeki çocukluk anılarının oyun ve oyuncak kavramları odağı ile sanata yansıma ifadeleri incelenmiştir.

Bu araştırma kapsamında, ikinci bölüm, sanatsal yaratım sürecinin "ben"de olanın bir deneyim olarak ele alınmasıyla kendi tarihimin peşine düşerek belleğimde iz bırakan fragmanların biyografik inşaları üzerine kurgulanması; çalışma manifestoları, teknik bilgileri ve oluşum süreçleri hakkında bir sunuşu amaçlar.

Raporun çıkış noktasını daha önce üzerinde çalıştığım "Baba Figürü Üzerine Ruhsal Süreç Yaratımları" başlıklı konu oluşturmaktadır. Babama ait nesnelere zihnimdeki fragmanlara referans olmasıyla baba figürü imgelemlerimin sanatsal edimdeki yerine yönelik söz konusu çalışmada babamın dürbünü geçmişimdeki bir "an"ımızın şimdi'de temsilidir. Küçük bir çocuğun hayal gücü ile gökyüzündeki yıldızlara yaklaşma arzusu, babamın beni kucaklayıp omuzlarına çıkarma oyununu kurmamızın zeminini oluşturmuş olmalı ki, omuzlarının üzerinden gökyüzüne uzattığım ellerim "yıldızlara en yakın olduğum an" olarak çocuk ruhuma kazındı.



Görsel 5. Babamın dürbünü ile süreç tasarımında nesne imge ilişkisi, 2018.

Geçmiş yaşama dair öznel deneyimlerimiz, şu anda yaşamımızın bir parçasıdır. Öznel deneyimlerimizi güçlendiren, imgesel düşünme ve anılarımızı zihnimize canlı tutmaya yardımcı özellikleri ile eşyalar, objeler sanat üretiminin tasarım sürecinde etkin rol oynayabilir. Nesnelerin kişisel yaşamın fragmanlarına ışık tutması öznel yaklaşımın bir ürününe dönüşmesine olanak sağlar. Kişisel sanat deneyimi ve bu deneyimde inşa edilen biyografik anlatımlar bu sanatta yeterlik eseri çalışma raporunda, özne kurgularına ilişkin değerlendirme ve özgün örnekler sunmaktadır.

I. BÖLÜM: SANATTA BİYOGRAFİK VE OTOBİYOGRAFİK İNŞA OLARAK ÖZNE

Sanat, sanatçının yaratımlarına kendi içselliğini kazandırması yönüyle düşünüldüğünde öznellik üzerine yoğunlaşılacak kavramlara yol açabilecek özelliktedir. Sanatçının yaşamından fragmanların, düşüncelerinin, içsel zenginliklerinin yaratıcı süreçte tasarımıyla ya da rastlantısal olarak eserine yansımaları durumu öznel tavrın inşası olarak ele alınabilir. Heidegger'e göre; "Sanatçı, kendi eserinin kaynağıdır. Eser, sanatçının kaynağıdır" (2011, s.9). "Eserin kaynağı sanatçının öznel yaratıcı edimidir" (Altuğ, 2018, s.231). Öznel edim söz konusu olduğunda, günlük hayatta rahatça ve defalarca kullandığımız "ben" kelimesinin sanat eylemindeki varlığı üzerine düşünmeye kapı açar. Ben, benlik, kendilik kavramlarının sanat üretimindeki yansımalarını biyografik ve otobiyografik anlatımlarda izlemek mümkündür. Biyografik anlatım ifadesi akla ilk yazınsal sanat eserlerini getirirse de görsel ve işitsel sanatlarda da biyografik kesitlerle karşılaşırız. Çünkü, özne inşası beraberinde bireyin biyografisini de sunar. Hangi sanat disiplinin ürünü olursa olsun "ben" kavramının eserdeki yeri aranabilir, bulunabilir.

"Eserdeki her şey yaratıcı öznenin, sanatçının yaratıcı davranışından, biçim verme etkinliğinden varlığa gelir" (Altuğ, 2018, s.230). Bununla birlikte, sanat edimi öznel olduğu gibi sanat izleyicisinin algısı da öznel bir süreçtir. Sanatsal yaratımı gerçekleştiren özne, sanat nesnesinin içinde barınan özne ve sanat eserinin alımlayıcısı olan özne; kişisel belleklerin sanat yolu ile karşılaşması durumu niteliğindedir. Sanatçı ve izleyici ilişkisinin öznel tavrını, Luc Tuymans'ın "Her resmin bir giriş kapısı bulunur. Küçük bir ayrıntı gözünüze takılır ve sizi içine çeker" (Aktaran: Gompertz, 2020, s.130) cümlesiyle vurgulamak yerinde olacaktır. "Eser ve sanatçı, üçüncü bir unsur sayesinde hem kendi içlerinde hem de karşılıklı ilişki içerisinde bulunurlar. Üçüncü unsur dediğimiz bu temel unsur sanatçıya ve esere adını verir, bu ise sanattır" (Heidegger, 2011, s. 9).

Sanat eylemine; eser, sanatçı ve alımlayıcının aynı çerçevede olması gözüyle bakıldığında, Kandinsky'nin dediği gibi: "Sanattaki ilişkiler, yalnızca dışsal forma dayalı değildir, anlam ortaklığına bağlıdır" (İngilizceye çeviren Michael T. H. Sadler'in önsözünden; Kandinsky, 2020, s.15).

“Sanatta Biyografik ve Otobiyografik İnşa Olarak Özne” başlığı; sanatçı, eser ve izleyici konularına “özne” kavramı üzerinden yaklaşımın ele alınmasına bir çatı oluşturur. Bu çatı altında, “Sanatta Özne Üzerine” alt başlığı ile sanat edimini gerçekleştiren özne olarak sanatçının eserine yansıttığı özne rolleri açıklanmaya çalışılacağı gibi, sanat eylemi alımlayıcısı olarak izleyicinin de dahil olduğu öznelliğe yer verilecektir. Öznellik oluşumlarının biyografik ve otobiyografik ifadeleri beraberinde getirmesi kişisel tarihe kapı açmayı kaçınılmaz kılar. Kişinin geçmişinden bir an’ına ya da anı’sına vurgu yapan sanat ifadeleri “Sanatta An ve Anı Üzerine” ve sonrasında “Kişisel Bellek Yansımaları” olarak ele alınmaktadır. Yaşamımızı, karakterimizi, hayata bakış açımızı şekillendiren çocukluk dönemi, geçmişteki bir an kavramı özelinde en uğrak zaman dilimidir diyebiliriz. Bu bağlamda; çocukluğa dair anı kesitleri, çocukluğun vazgeçilmez edimi olan oyun kavramı ile “Çocukluk Üzerine” başlığında metinde ve devamında sanat pratiğinde geçmiş kavramının odak noktasını oluşturmaktadır.

1.1. Sanatta Özne Üzerine

Sanat eylemine özne ya da özneleri odak noktasına alarak baktığımızda; “ben” kavramının izini yaratıcı olan sanatçıda, sanat eserinde ve izleyicide sürmenin mümkün olduğunu görürüz. “Sanat, bilinen tüm kültürlerde sanat kuramcısı Ellen Dissanayake’nin “özel kılmak” diye adlandırdığı şeyi içerir” (Aktaran: Dutton, 2017, s.67). Bu özel kılma hali sanatçı tarafından yaratıcı süreçte esere yüklenirken, diğer taraftan sanatçının verdiği ipuçları ile, ya da sanatçı için referans noktası olarak kurgulanmamasına rağmen, izleyicinin kendinden bir parça bulduğu özel anlamın varlığı öznel süreçlerin getirisidir.

“Özne” kelimesi ile ilk ne zaman karşılaştığımı anımsamaya çalıştığımda cevabımı, öğrenim hayatımın başlarındaki Türkçe derslerinde buldum. Cümle yapısını çözmek için altını çizerek çize öbeklere ayırıp “özne-nesne-yüklem” notları aldığım defterler zihnimde canlandı. Türk dili ve edebiyatı öğretmeni bir babanın kızı olmanın gururu ile, babamla aynı masanın etrafında defter ve kalemlerle hemhal olduğumuz ve onun tane tane anlatım anları aklıma gelerek, o günlere yolculuk yapma edimi ile “özne”yi incelersem: dil bilgisi açısından yüklem dayanağı olan özne kelimesi, “Bir tümcede bildirilen eylemin yapıcısı ya da

durumu yüklenen kimse ya da şey” şeklinde tanımlanır.² “Fiille kurulmuş cümlelerin öznesini bulmak için, yüklem –en’li ortaç biçimine sokulur. Sonra da yükleme kimdir?, kimlerdir?, nedir?, nelerdir? sorularından uygun düşeni sorulur. Soruya cevap olan dil birliği, öznedir” (Yörük, 1985, s.16). Yazı dilinde özne, cümlenin yüklemine bazı sorular yöneltilerek bulunur. Görsel ve plastik sanatlar için ise özne ve yüklem ilişkisi sanatçı üzerinden sorgulanabileceği gibi eser üzerinden de irdelenir.

Sanatsal edimin başrolündeki kişi olarak sanatçı, eser oluşturma eyleminin yapıcısı olarak öznedir. Aynı zamanda eser tek başına özne, nesne, yüklem birlikteliği barındırır içinde. Sanat yapıtı özne-nesne birlikteliği ile şekillenir. Kişinin yaşam ile ilişkili duygu, düşünce ve tasarımları yaratıcı ediminin kökenini oluşturur. Yaratıcı eylemi gerçekleştiren kişi olarak özne konumundaki sanatçı, eyleminde anlatmak istediğini özne ya da özneler üzerinden oluşturabilir. İfade ediş biçiminde öznenin konumunu sadece plastik sanatlarda değil, yazınsal eserlerde de inceleyebiliriz. Samed Behrengi’nin “*Küçük Kara Balık*” yapıtının akışı bir balık öznesi üzerinden kurgulanır. Özgürlük, eşitlik, doğaya duyarlı olma gibi kavramların peşine düşme eylemini gerçekleştiren bir küçük kara balıktır ve Behrengi, çocuk masal kitabı niteliğinin ötesinde söz söyler yapıtında. “Dolayısıyla yazmak, konuşma hakkından yoksun bırakıldığınız kimi durumlarda kendinizi ifade etmeniz ve iletişimi sürdürmeniz bir aracı olabilir” (Irigaray, 2006, s.54). Yazınsal eserlerde olduğu gibi görsel ve plastik sanatlarda özne, nesne ve eylem ilişkisi çok yönlü irdelenebilir.

“Sanat, özgün deneyimlere bağlı öznellik anlarını birarada tutar, ister Cézanne’ın elmaları, ister Buren’in çizgili yapıları söz konusu olsun” (Bourriaud, 2005, s.30). Rothko’ya göre (2020, s.72), felsefe sanatla mantık bakımından aynı konuları uğraş edinir. Bu bağlamda, özne kavramına felsefenin ışığında bakmak, tarihsel süreçte “ben”in konumlanışı açısından konuya ilişkindir. Felsefenin temel kurgularından biri olan özne, “ilkönce (yani *Aristoteles* tarafından) birtakım temel özelliklerin, durum ve eylemlerin hazinesi olarak alınmış, bu bağlamda da *cevher* kavramıyla özdeşleştirilmiştir”³. Antik Yunan’da doğan, Platon ve Aristoteles ile sistematik hale getirilen felsefenin zamanla modern felsefe olarak tanımlanmasının başlangıcında duran isim Descartes’tır.

² Türkçe Sözlük (1974). Türk Dil Kurumu Yayınları, Sayı: 403, Ankara: Bilgi Basımevi, s.636.

³ Frolov, İvan. (1991). *Felsefe Sözlüğü*, (Aziz Çalışlar, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi, s.376.

“Descartes’la birlikte “öznellik” dediğimiz mesele doğuyor. Özne değil, öznellik dediğimiz mesele” diyen Ulus Baker, (2015, s.9); *Sanat ve Arzu* isimli seminer dizisinde, 17. yüzyıldan başlayıp Kant’la devam eden modern özneleşme süreçlerini Deleuze bakış açısı ile, eleştirel kuramın doğrultusunda inceleyerek resmin ve filmin imge ve anlam üretme düzenekleri üzerinde durur. “Descartes’ın kanısına göre, özgün ve temel kesinlik, var olan bir şey olarak “ben” fikrinde yatar” (Lektorski, 2016, s.75). Descartes’ın “benim özüm düşüncemdir” inancı ile “Benim, ben *varım*, her dile getirişimde ya da zihnimde her canlandırışımda zorunlu olarak doğrudur” önermesinde; “içimizde olup biten her şey”i özümüz saymasından yola çıkarak Lektorski, “düşünme yalnızca anlamayı değil, arzuyu ve imgelemi de, yani özbilince eşlik eden bütün ruhsal süreçleri de kapsar” düşüncesini dile getirir (Lektorski, 2016, s.75-76). Baker, “dünyayı tanımlayan ortak parametre ne olabilir?” üzerine konuşurken; cevabı Descartes’in “kuşku duyuyorum” ve “öyleyse düşünüyorum” önermesi ile “ben” olarak verir; “Ben düşünüyorum, ben kuşku duyuyorum, ben *varım*” (2015, s.30-31). Descartes’ın, öznenin kendi bilincine varıp kendi varoluşunu dolaysız bir biçimde kavramasını dile getiren, *cogito*’suna itirazlar çağdaşları Spinoza ve Leibniz’de okunur. Baker, Leibniz’in “özne olma” konumu yaklaşımlarını birey ve perspektif ilişkisi ile nesnelere, varoluşun, dünyanın içerisinde bakış açıları olduğunu ve bir öznenin o bakış açılarından birisine yerleştiği ölçüde özne olma durumunu anlatır: “Başka bir bakış açısındaki başka bir özne, başka bir perspektife sahip oluyor” (2015, s.51-52). Birey ve perspektif arasındaki bağı Harvey (1989, s.253); dünyayı bireyin bakışının bulunduğu noktadan tasarımılması açısından vurgular.

Descartes’ın “ben”i “şey”leştirmeye varan önermesine Kant; “Tamam kuşku duyuyorsun, zorunlu olarak düşünüyorsun, zorunlu olarak varsın, buna tamam, ama sen aynı zorunlulukla ‘ben düşünen bir şeyim’ diyemezsin” karşılığını verir (Baker, 2015, s.31). “Kant ilgi odağını dışsal dünyadan onu algılayan ve içinde eyleyen *özneye* yöneltmiştir” (Elbeyoğlu, 2016, s.113). “Hayır, özneyi Kant kurmuyor tabii. Özne var; bir kelimedede var, cümlede var, cümlenin içinde var, dışında var” (Baker, 2015, s.33). Kant’a göre, şimdiye kadar hep objelerin etrafında dönen öznellik, özne; artık nesnelere etrafında dönecekler özneye göre olacaklar (Baker, 2015, s.152). Kant’ın (2017, s.17); “Ben (özne) bir kişidir; yalnızca kendi kendimin bilincinde olmakla değil, aynı zamanda uzamda ve zamanda görü nesnesi olmakla, yani dünyaya ait olmakla” fragmanı burada önemli bir noktada durur.

Kant'ın öznesi Kierkegaard'ın felsefesindeki bireysel özne yerine genel olarak öznedir; Kierkegaard'ın felsefesinin sloganı haline gelen "öznel hakikattir" veya "hakikat özneliktir" düşüncesi felsefenin etkili temsillerindendir. Kierkegaard, idealist ya da çağdaş bilginin tümüyle nesnel, duygudan arınmış, öznel olmayan bir şey olduğunu savunan görüşlere karşı çıkar ve bireyin her zaman için öznel yanıyla bütün bir birey olduğunu ve belli bir birey olarak düşüncelerini var oluşu ile ilişkilendirme görevine sahip olduğunu ve eylem için, uğrunda "yaşayacak ve ölecek" bir şey için gereken şey akıl ve nesnellik değil, aksine tutku ve özneliktir görüşünü savunur. (Elbeyoğlu, 2016, s.110-113). Badiou'ya göre; "Bir hakikat kendi öznesini oluşturur, tam tersi olmaz. Bu, onun militan boyutu olacaktır" (2019, s.18). "Öznelcilik, Kierkegaard ve Hegel tarafından tanıtılan bir zihinsel iklimdir" (Read, 2020, s.41).

Özne ve biliş üzerinden okumalar yapıldığında, Victor A. Lektorski, bilgibilimin temel sorunlarını, bilişi bireysel bilinç yapısının belirlediği yolundaki önermeden yola çıkarak çözmeye çalışan anlayışların Marksizm öncesi modern felsefede yaygın olduğunu belirterek (2016, s.68); "Bireysel bilinç, başka hiçbir şeye bağımlı olmayan ve başka hiçbir şeyin belirlenmediği, bütünüyle özerk bir olguymuş gibi ele alınmaktadır. Bu anlayışların öznel idealizme özgü tutumları ifade ettiği çok açıktır" görüşü ile karşılaşırız. Lektorski açıklamasına şu şekilde devam etmektedir:

Marksizm öncesi klasik felsefenin ve ruhbilimin çıkış noktası, öznenin özel bir şekilde kendisine içeriden ulaştığı, kendisi ve bilinç durumları konusunda herkesten çok bilgi sahibi olduğuydu. Üstelik bu bireysel öznel yansı dış nesnelere ilişkin bilgiden farklı olarak kusursuz ve yanılıgsız bilgi sayılıyordu. Gerçekten kendim hakkında başkalarının bilemeyeceği şeyler bildiğimi kabul etmek gerekir (2016, s.308).

Özne kavramına Marx'ın gözünden bakarsak; Marx'la birlikte ekonomi politığın doğuşunda, nesnel düzeninden zenginliği üreten insan etkinliğinin yani bir tür insan özneliğinin üretken faaliyeti olan emek ve sermaye olarak iki yönü vardır (Baker, 2015, s.172). "Marksizmin özne anlayışı evrenselciydi, Marx Aydınlanmanın özerk ve birleşik özne anlayışına hapsolmüştü" (Acar Savran, 2006, s.13). Marx'ın nesne üzerinden kurduğu kişilerarası ilişkinin kapitalist bağlamda tanımı Holden'in ifadesine göre (2018, s.46), aynı zamanda nesnelere soyut bir denklemin iki tarafını dengeleyen bir ilişki görünüşüdür.

Holden, özne'yi, Lukacs'ın bakış açısıyla da ele aldığında Lukacs'ın başkalarıyla ilişkilerimiz üzerinden özne olduğumuzu hesaba katmadığını söyler ve "biz" in kendini yaratan kolektif toplumsal öznenin idealist bir yansıması olan "ben" içinde kaybolduğunu ekler (2018, s.56-58).

Postmodernizm, modernizmi yadsıyarak kendisini var ederken; modernizmi Aydınlanma, Marksizm, Modernizm özdeşliğine dayanan, Descartes, Marx, Rousseau, Hegel'in de var olduğu, yekpare bir bütün olarak oluşturur. Modern paradigmada, farklı düşünürlerin eleştiri hedefi, Descartes'ın "Düşünüyorum, öyleyse varım" önermesinden kaynaklanan özne anlayışı ve buna bağlı özne/nesne ikiliğidir. "Descartes'tan Kant'a uzanan ve çeşitli varyasyonları olan bu özne anlayışı, bir yandan bilince atfettiği özerklik sayesinde özneyi bilimsel ve aklın taşıyıcısı haline getirirken, öte yandan da özneye nesne, insanla doğa arasında bir ikili karşıtlık oluşturur". Modern öznellik anlayışı, "kendi üzerinde düşünen, özerk ve özgür bireye dayanan bir öznellik biçimidir" (Acar Savran, 2006, s.15-26).

Sanat felsefesi ise, sanatı insan hayatında doğal olarak ortaya çıkan bir dizi eylem, nesne ve deneyim olarak ele alan bir yaklaşımdır (Dutton, 2017, s. 63). Sanat edimi sanatçının öznel sürecini kapsamı yönüyle kişisel deneyimlerin, yaşantı birikimlerinin, kişiyi derinden etkileyen bir duygunun esere yansıma potansiyelini izlemenin eylemidir. Sanatçının öznelliğinin, sanat eserinde gerçek bir varlığa sahip oluşunu vurgulayan Hagman'a göre, (2010, s.24); Sanatçı dışavurumunun bir sonucu olarak, kendi öznel yaşamının yansıtılmış yönleriyle yaratıcı sürece kendini kaptırarak daha fazla ayrıntıya açık hale gelir.

Sanatı estetikleştiren görüşün, ben'i özneleştiren ve gerçekliği nesneleştiren tasarımcı düşünmeden doğduğunu ifade eden Altuğ (2018, s.137); estetik nesne olarak eserin nesnelliğini sanatçının yaratıcı ediminde bulmasını Adorno'nun sözleri ile aktarır (2018, s.230); "Kant'a göre, sanatta öznellik öznenin sanat eserine tepki verme tarzı idi; oysa ki, aslında öznellik sanat eserlerinin nesnelliğinin bir uğrağıdır, yani sanat eserlerini genel olarak nesnelere ayırt eden yönüdür. Özne eserlerin biçim ve içeriğinde ikamet eder".

Psikolojinin özne formu ise; Freud'dan önce daha çok insanların neleri istediğiyle ilgiliyken; Freud, öznenin istemesini, öznenin arzulama tarzını merkeze oturtur (Baker,

2015, s.173). Öznenin arzu duymasının sanat ediminde yapılanışına psikoloji yaklaşımıyla baktığımızda, George Hagman (2010, s.18), psikanalitik bir sanat anlayışı geliştirmedeki amacını, hem sanat yaratmanın hem de sanat takdirinin ardındaki psikolojik işlevi ve motivasyonu tanımlamak olduğunu söyler. Sanatçının diyalogu kendi öznel yaşamının dışavurulmuş yönleriyle, dış dünyayı kendi sembolik şemaları biçiminde yeniden düzenleyen ve bağ kuran benliğinin yönleriyle (Hagman, 2010, s.21).

Sanatsal ifadeye duyulan gereksinim Hegel'e göre, "insanın içsel ve dışsal dünyayı, içerisinde kendi Ben'ini yeniden tanıdığı bir nesne olarak kendi tinsel bilincine yükseltme içtepisinde bulunur" (Aktaran: Altuğ, 2018, s.49). "İçsel bilinç süreçleri, bunların içselleştirilmesinin sonucu olarak, yani öznenin başlangıçta dışsal bir biçimde uyguladığı ve dış nesnelere yönelik olan eylemlerinin içsel düzleme "ekilme"sinin ya da taşınmasının sonucu olarak ortaya çıkar" (Lektorski, 2016, s.347). İçselleştirme sürecini ve benin düzenleyici etmenlerini inceleyen Heinz Hartmann'a göre (2020, s.65); bu düzenleyici etmen "iç dünya"dır ve öznel dünyanın genişliği bu etmendeki bireysel farklılıkları yansıtır. Bireysel farklılıkların temelini "kendim"den söz etmek üzerine oluşturan Husserl'in kanısına göre; karakteristik bir görünüşü, yürüyüşü, yüz ifadesine sahip olmasının yanında birey, geçmişi ve geleceği karşısında özgül tutuma sahip benzersiz bir bireysel bilincin benzersiz yaşamı olarak bütün bilişsel etkinliğin altında yatan öznel varlıktır (Aktaran: Lektorski, 2016, s.96-98). Nietzsche'ye göre; kendilik; bütün arzuları, eğilimleri, güdüleri ve içgüdüleriyle bir çokluklar alanıdır; yaptığın her şey sensin; eylemlerin ve edimlerin kendiliğin ya da karakterin ifadesidir, dışavurumdur (Talay Turner, 2021, s.62). Ben işlevinin örgütlenmesinde ve kolaylaştırılmasında duygusal eylemin kilit rol oynadığını (Hartmann, 2020, s.32) ve bu bağlamda, ben psikolojisini, yaşamı anlamlandıran duygulardan bağımsız tutamayacağımızı Chodorow'un duygu odaklı psikanaliz yaklaşımında okumak mümkündür;

Psikanaliz, benim "duyguların gücü" diye adlandırdığım güç sayesinde kişisel anlamı, bilinçdışı ruhsal gerçekliğimizi nasıl oluşturduğumuza ilişkin bir kuramdır. "Duygular" burada, bilinçdışı içsel yaşamımızı kuran ve kaygının yanı sıra diğer rahatsız edici ya da korkutucu duygulanımları azaltmak veya bu tür rahatsız edici duygulanımları kendiliğin dışına atmak için bu içsel yaşamı değiştirme girişimlerimizi güdüleyen duygu merkezli öyküleri veya ilksel öyküleri -bilinçdışı fantazileri- kapsar (2019, s.25).

Yaşamımızı tanımlayabilmek için varlığı yadsınamaz olan duyguların, Boyer ve Wertsch'e göre (2015, s.363); iki rolü vardır; ilki, uyarılmanın temelinde kodlama düzeyini artırarak, bellek üzerinde modülatör etki göstermeleridir; ikincisi ise lisan ve anlatının rolüne benzer ve bir duruma verilen duygusal tepki, yalnızca biyoloji ve kişilik özelliklere değil, yaşam deneyimine de bağlıdır. Spinoza'da duygu; belirli bir güç derecesinin diferansiyeli, bir değişmedir ve bu değişme zorunlu olarak bir dereceden başka bir dereceye geçiş halidir; bir aralığın takip edilmesidir bir duygu, yani bir tür kuantumdur (Baker, 2015, s.100). "Duyguları anladıkça aynı zamanda dünyaya yaptığımız kişisel yaratımları da anlayıp kavramsallaştırabiliriz" (Chodorow, 2019, s.35).

Duygu, düşünce, bellekteki izler; bir başka deyişle, kendiliğin tüm boyutları özne olmanın biyografik inşa süreçleri ile ilişkindir. Böylece özne kavramına biyografi ve otobiyografi ilişkisi üzerinden bakılabilir.

Biyografi, Nigel Hamilton'a göre; bir yaşamın olası versiyonlarının çokluğunda gerçek bireyselliğin tanımlanması için balık yakalamaya ait bütün terimleri hoşnut eder (2007, s.219). Bir balık ağının boşluklarla birlikte oluşturduğu örgü dizgisi metaforu, şimdinin gözüyle bakılan geçmişin bellekteki izlerini yansıtır; ağın yüzeyinde kalanlar, boşlukta duranlar ve boşluktan geçip gidenler biyografi yazarı için bütünlük oluşturur.

"Rönesanstan başlayan bir süreçte bireyin yüceltilmesi bilindik bir argümandır ancak aynı süreçte özellikle sanatçı imgesinin oluşturulmasında biyografik anlatıların nasıl etken olduğu dikkatten kaçır" diyen Aslıhan Ünlü (2015, s.218), "*Biyografi ve Biyografik Dram*" adlı kitabında, öznelliğin metinselleştirilmesine biyografi, otobiyografi ve dram odağında tarihsel bir okuma sunmaktadır. Biyografi ile kesişen türleri; otobiyografi, tarih ve tarihsel roman olarak ele alan Ünlü; "Yaşamdan Sahneye: Biyografik Dram" başlığıyla biyografik özne kurgularının temsil-dram-gerçeklik ilişkisi açısından biyografik oyunları inceler.

Türkçede, biyografi "yaşamöyküsü", otobiyografi "özyaşamöyküsü" kelimeleri ile karşılanır (Ünlü, 2015, s.127). Yunanca bios (yaşam) ve *graphēin* (yazmak) terimlerinden üretilen biyografi kelimesi 17. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlamıştır. O zamana dek yaşam yazını, yaşamın tarihi, büyük adamların tarihi vb. isimlerle yaşamı anlatan tüm türler için kullanılırken; biyograf Samuel Johnson (1709-1784) ile bildiğimiz anlamına kavuşmuştur.

Başlangıç noktası olarak büyük liderlerin ya da efsanevi kişilerin yaşam belgesi niteliğindeki mezar taşları ya da destanların biyografik düşüncesine yön veren ortak itki ölen kişinin övülmesi, büyüklüğüne tanıklık edilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılmasıdır. Mısır'daki mezar taşlarında, Orhun ve Yenisey yazıtlarında ya da Gılgamesh destanında kişilerin yaşam öyküleri, kimi zaman da kendi ağızlarından anlatılır (Ünlü, 2015, s.35). Harold Nicolson, bu itkiyi “biyografi, anma içgüdüsünü tatmin etmek için icat edilmiştir” şeklinde ifade eder (Aktaran: Çelebioğlu, 2007, s.1). Orhun Yenisey yazıtlarına kadar uzandırabileceğimiz biyografi tarihimiz, Osmanlı'da kendini, Osmanlı Türkçesinde “Tercüman-i hal” ile karşılanan, ermişlerin hayat hikayelerinin anlatıldığı menkıbelerde ve tezkirelerde gösterir ve Batı'da Ortaçağ'da gelişmiş hagiography'nin bir benzeri olarak görülebilir. (Ünlü, 2015, s.127).

İlber Ortaylı, “Türk Tarihçiliğinde Biyografi İnşası ve Biyografik Malzeme Sorunsalı” isimli makalesinde, “... biyografi tek başına tarih yazımı değildir ama biyografisiz tarih yazımı da mümkün değildir” ifadesi ile “biyografik malzemenin kullanımı ve onunla zamanın örülmesi” üzerine biyografi ve tarihin kesişen alanlarını vurgular (Ortaylı, 2011, s.142). Biyografi türü uzun yıllar tarihe hizmet eden bir alt anlatı olarak görülmüştür. Plutarch'tan başlayan çizgide gelişen yeni biyografi anlayışı sonrası bağımsızlığını ilan edip ayrı bir tür haline gelerek alt türlere bölünmekle beraber halen biyografi, otobiyografi, tarih, anı, günce, portre, roman gibi türler arasındaki ayrımlar belirsizliğini korumaktadır (Ünlü, 2015, s.172).

Biyografi tarihiyle paralellik taşıyan otobiyografinin gelişimine baktığımızda; Plutarch'ın biyografiyi başlattığı dönemde Augustinus (M.S.354-430)'un da *İtirafı*'ı ile otobiyografinin temelini attığını görebiliriz (Ünlü, 2015, s.48). Ricoeur'a göre, “Augustinus'un incelemesi hatırlama denen mucizeye odaklanmıştır” (Aktaran: Ünlü, 2015, s.48). 16. yüzyılda doğrudan otobiyografi formunda yazılmasa da, *Denemeler*'i ile Montaigne, otobiyografi türüne hizmet eder (Ünlü, 2015, s.49). Montaigne, “Kendimizi İnceleme” isimli denemesinde; “Her konudan çok kendimi incelerim. Benim metafiziğim de budur, fiziğim de” (1993, s.121) ifadesi ile kişinin kendi içene bakmasının önemi üzerine şu şekilde devam eder;

Herkesin kendi kendini tanınması öğüdü ne kadar önemli olmalı ki bilim ve ışık tanrısı Apollon, bize diyeceklerinin özeti olarak onu tapınağının alınlığına yazdırtmış. Platon bilgeliğın, bu buyruğu yerine getirmekten başka bir şey olmadığını söyler. Sokrates de bunu Xenophanes diyalogunda inceden inceye doğrular. Her bilimdeki zorlukları ve karanlık o bilime girenler bilir yalnız. Çünkü bilmediğini bilmek için bir hayli anlayış olmalı insanda: Bir kapının kapalı olduğunu anlamak için o kapıyı itmek gerekir (Montaigne, 1993, s.123).

Nazan Aksoy, “Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet” isimli kitabında, “bir benlik meselesi” olarak gördüğü otobiyografinin tarihini inceler. Aksoy, Batı edebiyat geleneğinde Aziz Augustine’in *İtiraflar*’ı ile başlayan otobiyografi türünün gerçek anlamda ilk temsili kabul edilen Jean Jacques Rousseau’nun, romantik bireyin doğuşunu müjdeleyen *İtiraflar*’ını, Aziz Augustine’in *İtiraflar*’ı ile aynı tadı taşıdığını belirtir. Rousseau’nun hayat hikayesinin, geleneksel otobiyografi eleştirmenlerince de, “ilk modern insan”, ilk özgün birey olarak sunulduğunu açıklar (2018, s.17).

“Otobiyografi kelimesinin ilk defa Isaac d’Israeli’nin *Miscellanies* adlı kitabı üstüne 1797’de yayımlanmış bir tanıtma yazısında kullanıldığı görülmüştür. Bununla birlikte terimleşip bir yazı türünün adı olarak ilk defa 1809’da kullanılmıştır” (Marcus’tan aktaran, Aksoy, 2018, s.20-21).

Bireyin, dünyayı hayal gücü, sezgi, duyu gibi yetilerle donanmış çok yönlü kavrayışa sahip olma özelliğinin ifade bulduğu yazı türü otobiyografidir ve otobiyografi yazarı, geçmişini kalıcı kılma gayreti ile kendi hayatını metinselleştirirken, geriye dönüp baktığında onu bir bütün olarak göremez; kişisel yorum getirmek zorundadır (Aksoy, 2018, s.13-14). Gusdorf, otobiyografiyi “kişinin kendini bilinci aracılığıyla yakalama çabası” (Benstock’tan aktaran: Başlı, 2005, s.91) olarak tanımlar. Bedrettin Cömert’in otobiyografiyi daha şairene “içinin tarihi” olarak adlandırdığını aktarır Oğuz Demiralp (Aktaran: Ünlü, 2015, s.27).

Otobiyografileri bilimsel bir ilginin de odağına yerleştiren Sigmund Freud, insanlık tarihini bireyin psikolojisinin tarihi ile açıklamaya çalışırken otobiyografilerden yararlandığı gibi; meslek hayatı ile düşünsel gelişimini anlatan bir otobiyografi de kaleme almıştır: “*An Autobiographical Study*” (Aksoy, 2018, s.21).

Otobiyografinin bir edebiyat türü olarak önemine ilk defa dikkat çeken Alman düşünür Dilthey'e göre, insan kendini tarih içinde kimlik kazanan bir varlık olarak görür (Aktaran: Aksoy, 2018, s.22). Öznel olanın yeniden öne çıkması, Kierkegaard'ın düşündüğü gibi, asıl gerçeğin nesnel olanın değil, öznel olanın bilgisine dayandığı düşüncesi otobiyografi edebiyatını güçlendirmiştir (Aksoy, 2018, s.22-23). Otobiyografi bireyin kendiliğini bulunduğu andan, geçmişinin gerçeklerine bağlı kalarak anlattığı bir türdür ve bu açıdan, bireysellik ve benlikle anlatının bir ve aynı olması otobiyografinin sınırlarını çizer (Ünlü, 2015, s.52).

Her hayat hikayesini bir sanat eseri olarak gören Gusdorf'a göre, otobiyografi bir edebiyat ürünü, yani bir sanat eseri olarak ele alınmalı, anlatılanların doğru olup olmadığı tartışılmamalıdır, çünkü otobiyografilerde kişi kendisini dışardan gözlemlenebilen eylemleriyle değil, içerden, bütün mahremiyeti içinde, ya olduğuna inandığı ya da görünmek istediği gibi anlatır (Aktaran: Aksoy, 2018, s.25). Yazarın kendi özneliğinden, kendi algı düzeneklerinden, hatta ideolojisinin süzgecinden geçirerek sunduğu gerçekliğin temsil gücü o süzgecin sınırlarıyla belirlenir (Aksoy, 2018, s.36). Diğer taraftan, otobiyografi yazarının kendinden ve geçmişinden beslenerek kişisel tarihini metinleştirme eyleminde kendini yalıtılmış olarak anlatmadığını görebiliriz. Öznel yorumun içinde barındırdığı çoğullukları Ünlü, "Otobiyografi hiçbir zaman tek kişinin anlatımı değildir, her zaman kişinin diğerleri ile ilişkileri üzerine kurulur" cümlesiyle ifade eder ve Hinz'in "Otobiyografi başkalarının varlığıyla anlaşmayı gerektirir" yaklaşımını aktararak destekler (2015, s.179-180).

Ünlü, otobiyografiye varoluşçu yaklaşımı getiren Roy Pascal'ın "Otobiyografiler başka bir kişinin bilincinin üslubuyla benzersiz bir iç dünyayı; gerçeği anlatmasalar ya da kısmen verseler bile, onların kişiliklerinin gerçek kanıtlarını sunar" ifadesinde psikolojik bilginin özel bir yolla aktarıldığını belirttiğini açıklar. (Ünlü, 2015, s.51). Otobiyografide, kişinin yaşantısını yeniden şekillendirdiğini söyleyen Aksoy, Gilmore'un bakış açısına başvurarak şu şekilde devam eder:

Bu yüzden, anlatılan "ben" in arkasındaki yazan "ben" in her zaman dikkate alınması gerekir. Çünkü anlatılan "ben" i kurgulayan kişi kimi ayrıntıları seçip kimilerini görmezden gelen o arkadaki, yazan "ben" dir.

Sonuç olarak, otobiyografinin konusu tekil bir bütünlükten çok, metnin içinde kendini gösteren söylemler, o söylemlerden çıkan anlamlardır (2018, s.36).

Kadın otobiyografileri tarihinde kadının cinsel kimliğini ele alan anlatılardan biri olan *Flying* adlı kitabı ile Kate Millett, “Kendimi bulmak/keşfetmek için yazıyorum” diyerek geçmişle şimdi arasında durmadan gidip gelir (Aktaran: Aksoy, 2018, s.53). Fay Bound Alberti, “*A Biography of Loneliness: The History of an Emotion*” isimli kitabında, şair ve yazar Sylvia Plath’in bitmeyen bir yalnızlık duygusunun intiharla sonuçlanan trajik yaşamı üzerine anlatımında, çocukluktan itibaren kişiye eşlik eden duyguların kişinin yaşamında model oluşturduğunu ifade ederken (2019, s.35), referansı Plath’in, “*The Unabridged Journals of Sylvia Plath*” ve “*Letters of Sylvia Plath, Volume I*” isimli günceleridir.

Biyografi ve otobiyografinin yazınsal sanata sıkışıp kalmadığını gördüğümüz alanlardan birisi olarak tiyatro ile karşılaşırız. Biyografinin metinden sahneye çıkıp canlı performans ile sunumu, oyuncu ve izleyicinin aynı zaman diliminde sanat eyleminin içinde olması yönüyle özne kurguları açısından dikkat çekicidir. İzleyicinin, seyir sırasında iletişim kurduğu oyun, kendi yaşam deneyimini de kendi içinde yeniden kurgulamasının kapısını açar. Biyografi yazınının tiyatral formu olan biyografik dram, Hubbart’a göre; bu oyunlar, başka bir öznenin dünyası ile karşılaşmanın ve onu sahnede kurmanın, yani gerçekleri eleştirel ve kurgusal bir şekilde yeniden inşa etmenin doğal sonucu olarak metakurgusal ve metinlerarasıdır (Aktaran: Ünlü, 2015, s.177).

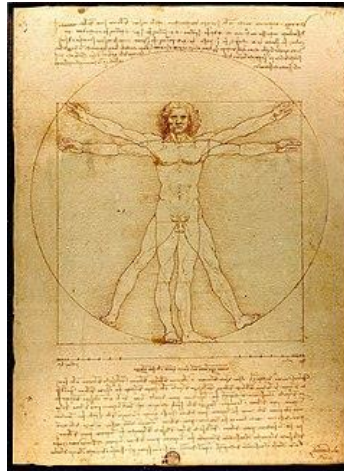
Kişinin yaşam öyküsünü sunan bir edebiyat türü olarak tanımlanan biyografi ve otobiyografinin varlığını sinemada, tiyatrodada, müzecilikte görebildiğimiz gibi; plastik sanatlarda portre ve otoportrede izini sürebiliriz. Biyografiye sanat tarihsel bir açıdan bakıldığında, kişinin yaşam öyküsünün farklı türlerde ifade edilmesini izlemek mümkündür.

Sanat eylemi ve insan bedeni ilişkisi üzerine gerçekleştirilen düşünsel süreç, çoklu bilim ve sanat insanı olan Leonardo da Vinci’nin *Vitruvius*’una kapı açabilmektedir. “Leonardo da Vinci: Zamanın Ötesi” (25 Haziran 2021), isimli belgeselde, gerçek bir Rönesans adamı olarak sınır tanımayan bir merakla insan bedeninin kesin sınırlarına erişmeyi hedefleyen Leonardo’nun, görünenin altındaki gizli yapıya, tenin örttüğü kılcal damarlara ve kaslara, ya da giysilerinden kurtulmuş insanın evrensel ölçülerine, oranlarına ya da insanın kutsal

mimarisine büyük bir anatomist olarak yaklaşımından bahsedilmektedir. Leonardo da Vinci'nin iç içe geçmiş bir çember ve bir kareye yerleştirilmiş yine iç içe geçmiş iki insanı ilk çizen kişi çizimin adında gizlidir: Marcus Vitruvius Pollio. Evrenin merkezine insanı alarak, insan bedeninin, tüm sanatların ve dünyanın orantılarını barındırdığını düşünerek insan bedeni oranlarını tapınak tasarımlarına uygulayan Marcus Vitruvius Pollio için Martin Kemp şunları söylemektedir:

Orantının mimari tasarımındaki rolü konusunda başvurulabilecek en otoriter kaynak, Eski Romalı yazar Vitruvius tarafından mimarlık üzerine yazılmış olan tezdır. Mimarın güzellik anlayışının baş klavuzu olan Vitruvius, insan vücudunun, kolları ve bacakları iyice açılmış haliyle, geometrik şekillerin en mükemmellerinden ikisi içine, yani bir çember ve bir kare içine yerleştirilebileceğine dikkat çekmişti. Bu şemada, vücudu oluşturan parçaların bir "ilişkili boyutlar" sistemine göre düzenlenmiş olduğu görülebilirdi. Sistemdeki her parça, sözelimi yüz, diğer parçaların her biriyle basit bir orantı içindeydi. Vitruvius'un şemasının Leonardo tarafından yeniden şekillendirilmiş hali, onun nihai görsel gerçekleştirimi olmuş ve popüler imgelemde insan bedeninin "kozmetik" tasarımının gözle görülür bir sembolü olarak yaygın biçimde kullanılagelmiştir (Kemp, 2004, s.56-58).

"Bu düşünce 1500 yıl örtülü kaldıktan sonra Leonardo ve arkadaşları tarafından yeniden anımsandı ve çizildi. Evrensel olansa Leonardo'nun çizimi oldu. Model bizzat Leonardo'nun kendisiydi. Kısacası bu çalışma aynı zamanda bir otoportreydi."⁴



Görsel 6 . Leonardo da Vinci, İnsan Bedeninin Oranları: *Vitruvius Adamı*, 1490.

⁴ Leonardo da Vinci: Zamanın Ötesi. (25 Haziran 2021). [internet üzerinden]. Youtube video [https://www.youtube.com/watch?v=9uVb4u18hGQ&t=1807s]. Erişim: 26.06.2021.

“Her otoportre, ne zaman, kimin tarafından açılıp okunacağı belli olmayan, bir şişenin içine konulup denize atılmış pusulaya benzer” (Sönmez, 2015, s.181). Otoportreyi, bir sanatçının yaşamını belirleyen olguların, izlerin, işaretlerin, sembollerin yardımıyla duyumsadığı bir alan olarak son derece baştan çıkarıcı bulan Sönmez, izleyicinin bir otoportreye bakarken onu gerçekleştiren ressamın hayatının detaylarına da baktığını belirtir. Ressam, kendisine ait değerleri izleyiciyle paylaşma yoluna girdiği için aralarında kurulan diyalog zamanın sürekliliğinin dışındadır (Sönmez, 2015, s.182). Bu açıdan ele aldığımızda Leonardo’yu da hayatın detaylarıyla ve diğer eserleriyle farklı açılardan görebilme olanaklarımız artar. Böylece izleyici ve sanatçı arasında oluşan zaman üstü ya da zaman dışı iletişim frekansı yalnızca o akışa özel, tek ve benzersiz olmaktadır. Kimi sanat eserlerinin barındırdığı frekans potansiyelinin yüksek oluşu ise sayıca fazla, geniş hayran kitlesi oluşturan bir sonuç da doğurur. Bu ister bir günlük kullanım objesi, bir edebiyat metni, kısa bir melodi, mimari bir kesit ya da otoportre olsun; yaratıcı kurgu içeren tasarım nihayetinde biricik ya da çok sayıda alıcıyla kurulacak davettir; “pusula” sembolünde olduğu gibi. Deneyimleme ise tekrar ve tekrar belirecek yönlere göre boyutlar kazanacaktır.

Sanat eseri, sanatçı ve izleyicinin bellekteki izlerinin ve duygularının kesiştiği noktadadır ve sanat eyleminde kişiler arası iletişimin odağında durur. Altuğ’a göre, “kendini ifade aracılığıyla sanat, içerisinde Ben’in kendinin-bilgisini görünüşe getirdiği yaratıcı bir serüven haline gelir” (2018, s.49). Sanat alımlayıcısı, eser ile buluştuğunda eserle özdeşleşme gibi eğilimler ile sanat eyleminin ilişki ağında bu serüvenin bir parçası haline gelir. Sanat eserlerinin tecrübe edilmesinin farklı seviyelerde duygu barındırdığını ifade eden Dutton’a göre (2017, s.70); “Temsil edilen konunun uyandırdığından çok daha farklı bir havası veya tonu olan bir duygu, sanat eserine nüfuz edebilir”. Sanat yapıtının izleyici üzerindeki etkisi ve izleyicide uyandırdığı his göz önünde tutulduğunda yapıtın özne vurgusu çok yönlüdür. “Duygusal anlamda sanat eserinin ne “ifade ettiği” büyük ölçüde, izleyicinin duygusal arka planı bağlamında sanat eserine ne getirdiğine bağlıdır” (Read, 2020, s.270). Konuyu resim sanatından örnekle ele alırsak; Ferit Edgü, “Biçimler, Renkler Sözcükler” adlı kitabının önsözünde, “Gri / boz bir fon içinde gri / beyaz çizgilerle ortaya çıkan, daha doğrusu gizlenen bir attı resmin...” (2013, s.7) diyerek modelini ifade ettiği bir resme baktığında izleyici olarak neler düşünülebildiğini şu cümlelerle anlatmıştır:

“Ne buluyorsun bu resimde?”

Sorusunu cevaplamak için resme yeniden baktığımda, işte bunları gördüm; ama yalnız bunları değil. Sana, büyük bir olasılıkla, bu resmin “Sanatçının Yaşlı Bir At Olarak Portresi” olduğunu söyledim. Resmin bu insan boyutu ya da uzantısıydı beni kendine çeken. Gocunan sen oldun: Bir atta sanatçının kendisini göremeyeceğini düşünmüş olmalısın ki bana yönelttiğin o anlamsız soruyla alay ettiğimi sandın. Gerçeği söylemediğimi sandın. Oysa, ona gerçeği söylemiştim. Resmin, bendeki gerçeğini. Ama buna nasıl inandırabilirdim seni? (2013, s.7).

Ferit Edgü’ye göre, at figürü eserde özne konumunda ‘sanatçının kendisi’ olarak kurgulanabilmektedir. Bu kurgu sanatçı tarafından içsel bir güdü ile oluşturulmuş ya da izleyicide bu izlenimi uyandırmış olabileceği gibi her ikisi de söz konusu olabilir.

İzleyici için bir davet olan eser, onu tasarlayan hakkında bilgi kaynağıdır, bir tanışma, bir takdimdir. Bu nedenle izleyici merak eder ve burada merak; öğrenmeye, yorumlamaya varacak tetikleyici bir oyundur. Read, bu öğrenme isteğini tarif ederken sanatçının kişiliğini yok saymaktan geri duramayacağını ve izleyicinin de sanatçıdan bu girişimde bulunmasını beklemediğini söyler (Read, 2020, s.271). Sanatçı eserini çalışırken onu kendi olarak tanır ve yaratıcı edim ile değiştirilen kendi parçalarını içerir (Hagman, 2010, s.24). İzleyicinin de eser aracılığıyla sanatçı hakkında iz sürmeye gönüllü olduğu düşünüldüğünde; eseri incelemek, tutku uyandıran bir çözümleme oyunu gibidir. Burada cezbedici noktalar vardır ki; eser ismi, renk, bir yapı, malzeme, motif ya da tını, her izleyicinin zihninde sakladığı kendine ait anahtarlarının bu tetikleyicileri işleme olasılığı olabilir. Vitruvius Adamı’nı 1500 yıl sonra çözümlerken odağa kendini yerleştiren ressamı bugün içinde bulunduğumuz bu an içinde tekrar ele alışımızda figürün bizzat sanatçının kendisi olduğunu bilmemiz ya da “yaşlı atın” aslında ressamın kendisi oluşunu öğrenmemiz bu oyunun gerçekleşmesidir.

Görsel 7’de yer alan bakışlarıyla bizi odağa çeken figürün kimliğini ele alışımızdaki oyun da bizim davet edildiğimiz bir alımlamadır.



Görsel 7. Semiha Berksoy, 1963, Semiha Berksoy'un eşi Ercüment Siyavuşoğlu Beethoven'in Ay Işığı Sonatı'nı çalarken, duralit üzerine yağlıboya, (Semiha Berksoy Opera Vakfı koleksiyonu).

Piyano çalan figürün izleyene bakışıyla ressamın aslında piyanistin "Berksoy'a bakışını" paylaşmakta olduğunu düşünebiliriz. İlk Türk kadın opera sanatçısı ve aynı zamanda ressam olan Semiha Berksoy'un, 1963 yılına tarihlendirilen duralit üzerine yağlıboya tablosu Çevik'in (2017) kaynağında "Semiha Berksoy'un eşi Ercüment Siyavuşoğlu Beethoven'in Ay Işığı Sonatı'nı çalarken" ismiyle yer alırken bu eserde Semiha Berksoy'un, Fikret Muallâ'ya yazdığı 3 Mart 1958 tarihli mektubu okuruz: "Kocam da çok içiyor. Bugünlerde çok fena... Günde bir öğle yemeği, şöyle böyle bir tabak yiyor, sonra hep içiyor. Çok talihsizmişim. Sanatımı, duyduğum ıstırapla yaptığıma eminim. Beni tutan sanat..." (Çevik, 2017, s.86). Sanatçının bu yakınışından birkaç yıl sonra özne olarak eşine yer verdiği resmin, Semiha Berksoy Müzesi'nde Portreler Koleksiyonunda "Canavar" ismiyle de arşivlendiğine rastlarız⁵. Sanat edimini gerçekleştiren özne olarak Berksoy'un yapıtında özne, eşidir. Fikret Muallâ'ya yazdığı mektuplarından birinde, "Evli olduğum halde mesleğime olan aşkım beni daima hürriyetine sahip hissettirmiştir ve öyleyim" (Çevik, 2017, s.66) ifadesi ile Semiha Berksoy iç dökümlerinden yaşamının ve sanatının etkileşimini izleyebilmekteyiz.

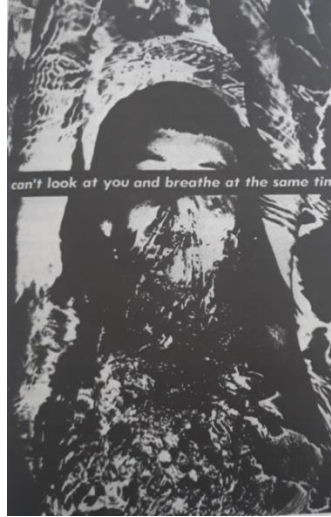
Mektuplar, sanatçı günlükleri, taslak notları gibi ipuçları sanatçının üretiminin iç yapısına şahit olabileceğimiz kaynaklar olabilmektedir. Berksoy ve Muallâ'da olduğu gibi iki sanatçının içten yazışmalarıyla da görebiliriz ki, sanatçının eseri onun izlenir ya da

⁵ <http://www.semihaberksoymuzesi.com/semiha-berksoy-koleksiyonu.asp?secilen=portreler&sayi=37>
Erişim: 09.10.2021

görünmez yaşamına dair izler barındırır. Bunun tezahürü farklı yansıtma veya özdeşlik kurma biçimlerinde karşımıza çıkabilir ve her iletim biçimi bir çeşit tercümedir.

Sanat eserinin sanatçının yaşamından, ilişkilerinden, kendine dert edindiklerinden, sorguladıkları ya da sorgulamadıklarından, mitlerinden, hayallerinden, kurgularından bir tını sunması ve bu tının izleyicinin zihnine kapı açması durumu Winterson'un cümlesini anımsatır (2018, s.35); "Sanat başka gerçekliklere, başka kişiliklere açılan bir yoldur".

Sanatçı, bireyselliğini ve öznel olanı tercüme eder yapıtında. Sanatçının içindekilerini izleyiciye ileten gücü ile sanat, bireysellikten evrenselliğe bir yol izler diyebiliriz. Sherrie Levine, İtalyan *trans-avant-garde* hareketi için, "Pençesini gösteren ve bireysel ve öznel olanı yücelten bir sanat anlayışına geri dönülmesi pek çok kimse için ne büyük bir rahatlama duygusudur..." der (Gintz, 2010, s.45). Sanatçı, bir özne kurgusu üzerinden evrensel bir mesaj verebilir. Barbara Kruger, özne olarak bir kadına yer verdiği, "Aynı anda hem sana bakıp hem de soluk alamıyorum" adlı eserinde yazının da gücünden faydalanarak, bireysel çıkış noktasının sanatsal davranışın evrenselliğine uzanan yolu gösterir niteliktedir. Shiner (2018, s.409); Kruger gibi feminist sanatçıların mesajlarını etkin bir yolla verebilmek için konvansiyonel reklam tekniklerinden yararlandıklarını belirtir.



Görsel 8. Barbara Kruger, "I can't look at you and breathe at the same time" / "Aynı anda hem sana bakıp hem de soluk alamıyorum", 1982.

Çoğunlukla kişinin hareketiyle içinde bulunduğu ortamı her ikisi de donmuş halde göstererek fotoğrafın etkisini arttırır: böylece, sırtüstü

yüzen genç bir kadını yukarıdan görütülerken, fotografik bakışın enstantanesindeki bu pozla birlikte yüzünün içinde bulunduğu suyu da “dondurur”...Ama bu katı saydamlık içerisindeki yüzücünün bakışı konuşan öznenin fikir tümcesinin yazıldığı bir bantla gizlenir: *I can't look at you and breathe at the same time*. Yüzücü, “Beni bakışınla hapseder, soluk almamı engeller, beni bir imgeye, bir figüre, bir fetişe dönüştürürsen sana bakışımınla yanıt vermeme nasıl beklersin?” der (Gintz, 2010, s. 76).

Kruger, yüzücü figürü ile Berksoy’un aksine izleyicisine izlenmek istemediği mesajını vermektedir. Berksoy, eserinde figürün kendisine bakışını bizimle paylaşır. Resimde odak gözler iken, Kruger’in eserinde odak gözlerin gizlenişidir. Metin bantını “izlenmemek üzere bir rica” olarak algılarız. Figürün nefes alamayışını hissederiz. Akışkan ortam ve zaman donmuştur ve figür, ona baktığımız sürece bize karşılık veremeyeceğini söylemektedir. Böylece, bu eserle özneyi okuyuşumuz bu kez yüzünün gizli oluşu sayesinde.

Bu bağlamda, özneyi anlama ve aktarma sorumluluğundan daha evrensel temaları özne üzerinden tartışma sorumluluğuna geçen sanat edimi üzerine Ünlü’nün sözlerine yer vermek mümkündür; Ünlü, (2015, s.305); “Dünyanın içindeki özneye karşıdan bakabilmek, onunla birlikte gelen fikirleri de daha iyi tartışabilmeyi getirir” ifadesi ile öznenin kaidesinden indirilerek daha geniş bir tablonun parçası olarak değerlendirildiğini vurgular. Bakışlarından nefes alamayacağını ifade eden Kruger figürünün karşısında, fotoğraflarında özne olarak kendisini kullanan farklı, aykırı, alışılmadık görünüşleriyle kendisine bakmamızı davet eden Cindy Sherman’a bakabiliriz. Sherman’ın figürlerini canlandıran bizzat kendisiyken, gerçekleri, durumları, kişileri ya da sanatsal ifadeleri kendi duyarlılığı üzerinden gerçekleştirirken burada onun kendi varoluşunu da izleriz. Sherman fotoğraflarında her bir figür birer otoportre iken popüler imgelerden tanıdığımız kimlikler gerçekliklerini yitirmiş, alışık olmadığımız yeni gerçeklikleriyle karşımıza çıkar.

David Harvey, sanatsal ifadede özne olarak kendini konumlandıran Cindy Sherman’ı postmodern akımın çarpıcı bir figürü olarak dile getirir (1989, s.9); Sherman’ın fotoğraf sanatı, kendini çeşitli kostüm ve kıyafetler ile bir özne olarak kullanarak çoğu film ve medya görüntülerine işaret eder. Film kareleri ve medya çalışmalarını feminist bir yaklaşımla gerçekleştiren Sherman çalışmaları için Hal Foster; bakış altındaki özneyi, temellük sanatının konusu olan resim-olarak-özneyi canlandırması şekliyle ifade eder. Sherman

kendi-kendini-gören kadın özneleri “*Olmayı hayal ettiğim kendim değilim*” içinde gösterir. Bunu psikolojik bir uzaklaşma olarak okuruz. Sherman’ın özneleri görür; ve daha çok bakış tarafından görülür, zaptedilir. Bu bakış ve görme, izleyicinin bulaştığı başka bir öznenen de kaynaklanır (Foster, 2017, s.198).



Görsel 9. Cindy Sherman, *Untitled #500,501,502,503*,1977/2011.

Sherman’ın “kendisinin fotoğraflarına” burada otoportre olarak baktığımızda, kendisini bir filtre ya da yeniden düzenleme yapan özne olarak görürüz. Burada yeniden düzenlenmiş gerçeklikten bahseden Cindy Sherman’dır, bir başkasının portresi değildir. Sanatçıyı özgün yapan, düzenlenmiş figürde sanatçının yüzüne ait ipuçlarının izini sürerken vurguyu, anlatımı, tenkidi, alayı ya da şiirselliği Sherman’ın üzerinden okumamızdır.

Sherman gibi kendi bedenini bir metafor olarak kullanan sanatçılardan, Francesca Woodman’ın fotoğraf çalışmaları konuya ilişkin bir diğer örnektir. Woodman, kendisini genellikle çıplak olarak, terk edilmiş, artık yıkılmakta olan metruk mekânların içine yerleştirerek değişik kompozisyon kurguları ile çoğunu kendisi banyo ederek bastığı küçük siyah beyaz fotoğraflarda sanatsal kozasını örer (Sönmez, 2015, s.407).



Görsel 10. Francesca Woodman, *Untitled*, 1977.

Sherman'ın türlü kostüm, makyaj ve arka planlarla gerçekliği manipüle edişi gibi, Woodman da enstantene hızı ve çift pozlama ayarlarıyla fotoğraflarındaki zamanı ve kendi bedeninin varoluşu ile oynar. Oradaymış ya da değilmiş gibidir... Fotoğraftaki mekânlar ne kadar sağlam ve kalıcı bir nitelikte ön planda ise, Woodman'ın varlığı ise o kadar zayıf, kırgın ve geçicidir. Sherman kimliklerini hatırlarsak; başka bir zaman, başka bir mekân içindeki figürlerin gözlerinin içine bakmamız için ayarlanmıştır kompozisyonlar. Portreleri detayıyla izleyebiliriz, sanatçı orada karşımızdadır ve hikayeyi okumamız için davetkardır. Ancak, Woodman fotoğraflarında, kendisi oradan ayrılıyordu ya da henüz ayrılmıştır. Özne, mekânı adeta giyinir, mekân olur ve ardından kaybolur. Sanatçının artık orada olmayışı durumuyla algıladığımız sahneyi, izleyici olarak bizde var olan gerçekliklerle, yakıştırdığımız olasılıklarla, bıraktığımız boşluklarla okuruz. Bir diğer taraftan Woodman ise fotoğraflanmanın devam ettiği askıdaki o birkaç saniye içinde seyircinin okumasının dışında kalan başka bir anlam boyutuyla oradan ayrıldığını bildiriyordu.

Özne kurgularının bedensel anlatım ifadesi üzerine örnek sunan sanatçılardan birisi de Özlem Şimşek'tir. Performatif fotoğraf ve video işleri üreten Şimşek, çalışmalarını portre sanatından beslenerek oluşturur. "Kendi bedenini kullanarak gerçekleştirdiği fotoğraf ve videolarında Özlem Şimşek, izleyiciyi tarihsel boyut taşıyan görsel verileri kadın kimliği, cinsiyet, modernlik ve temsil üzerinden yeniden düşünmeye çağırır" (Antmen, 2017, s. 70).



Görsel 11. İbrahim Çallı, Kadın Portresi, (tarihsiz).

Görsel 12. Özlem Şimşek, Sigaralı Kadın (İbrahim Çallı'dan Sonra) 2011.

1914 Kuşağı'na adını veren ressam İbrahim Çallı, değişen bir toplumda aşama aşama özgürleşen kadınların ruh halini yansıtabilmiş bir ressam olarak, *Kadın Portresi* resmi ile kendine özgü duyarlı yaklaşımın kadın figürü üzerinde ifadesini bulan resimleri arasındadır. Çallı'nın *Kadın Portresi* cesur ve cüretkâr bir "yeni kadın" portresi olarak

dikkat çeker (Antmen, 2017, s. 53). Modern Türk ressamlarının yaptığı portrelerin fotoğraf ve video olarak yeniden üretimi üzerine çalışan Özlem Şimşek için İbrahim Çallı'nın *Kadın Portresi* ele aldığı resimlerden biridir. Özlem Şimşek, fotoğrafın poz veren için de fotoğrafçı için de performatif olduğunu belirterek, çalışmalarını ile ilgili şu sözleri söyler; "... fotoğraf çekmeye başladıktan sonra fark ettim ki fotoğrafla kendim bir hikaye kurabiliyorum ve bu benim bakışımı yansıtabiliyor. Bu, temsilin içinde benim söz söyleme beyanımında bulunma, kendime dair, durumumu gösteriyor."⁶

Burada, Woodman'ın fotoğrafla ilişkisini anımsıyoruz: Anlatacağı ya da kuracağı şeyleri ne yazılı ne de sözlü bir frekansla iletemeyeceği için fotoğrafın diline varmış sanatçı mekânlardan hikâyeler alır ve kaybolur gibidir. Şimşek'in giyindiği özneler de böyledir, ancak Sherman'ın figürlerinden farklıdır. Bize tanıdık gelen figürler Sherman tarafından tasarlanmışken; Şimşek, başka sanatçıların tasarladıkları kadınları tekrar deneyimlemektedir.

Şimşek'in kendisini özne olarak konumlandırarak kurguladığı yeniden üretimlerine Antmen, şu şekilde değinmiştir;

Sigaralı Kadın (İbrahim Çallı'dan Sonra) (2011) adlı videosunda Özlem Şimşek, Çallı'nın cesur ve cüretkâr 'yeni' kadını kıyafetinden ziyade, özellikle yüz ifadesi ve vücut dili üzerinden yeniden canlandırır. Bu yapıtı ilginç kılan noktalardan biri, Şimşek'in kurguladığı video atmosferi içinde görüntünün bir 'eski zaman kadını' şeklinde algılanmasıdır. Şimşek'in bedeni, böylece, bu eski ve yeni çatışmasının tam ortasındaki gerçekliğin ifadesi olarak şizofrenik bir durumu gündeme getirir. ... Böylece her bir yeniden üretim, sanatçının da belirttiği gibi, verili dili tersine çevirerek farklı bir okuma yapmaya çağırarak bir tür davete dönüşür (2017, s. 53).

Portre ve otoportrelerde öznellik okumaları üzerine verilebilecek sayısız örnek bulunabilmektedir. Konuya ilişkin bir diğer örneği, Ali Akay'ın, "*Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*" isimli kitabından yola çıkarak verebiliriz. Akay, "Portrenin Kendi Özneliği: Parçalanmalar" başlığı altında, Arzu Başaran'ın Galeri Apel'de açtığı kişisel sergisi üzerine konuşur. Serginin, "bir sanatçının ne kadar kendisiyle ilgili olarak çalışmalara başladığını ve bu şekilde de kendi kendisini ne kadar çoğullaştırdığını" gösterdiğini ifade eden yazar, Arzu Başaran'ın otoportreleri için şunları söyler (2001, s. 201- 203); "Özne kendi öznesini

⁶ Özlem Şimşek ("İzler/Suretler" TRT 2), 2. Bölüm, <https://ozlemsimsek.com/news>. Erişim: 24.04.2021.

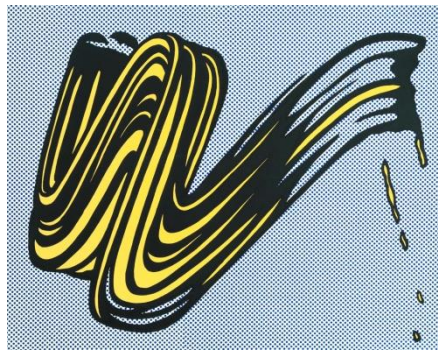
kendi parçalanmışlığında meydana getiriyor. Özdeşliğin kendisi portrenin kendisi olarak duruyor. Kendi mevcudiyetini oluşturuyor”.



Görsel 13. Arzu Başaran, İsimsiz, 2000.

Akay’ın “kendini çoğullaştırma” olarak tespit ettiği durumu bu yazı kapsamında örnek verilen tüm eserler için okusak da, Başaran’ın portrelerinde kullandığı tarz, özdeşliği daha da kolaylaştırır. Diğer Başaran portrelerine de bakıldığında, izleyici kendini kolayca tanır. Zihinde kalmış o silüet ile tuvalde karşılaşılan silüetin örtüşme anı portreyi tamamlamaktadır.

Özne kavramına, eserde kullanılan malzemenin konumu olarak bir yaklaşım ile bakıldığında, Roy Lichtenstein’in *Brushstroke* resimleri konuya ilişkin bir başka bakış sunar. Boyanın karakterine ait bir şey söylüyor olması ile özne kurgusunu malzemede okumak mümkün görünmektedir.



Görsel 14. Roy Lichtenstein, 1965, Brushstroke.

İlk ilgi her zaman resimlerin malzemesi olan ancak bir şekilde ressamlar tarafından gizlenen ve burada öznenin yararına ortaya çıkarılan boyanın fizikselliğine yöneliktir. ... Boya özne olduğundan, sanatçı bir ressamdır

ve en temel sanatsal eylem kopyalama, taklit etme, tasvir etme, işaret etme değil boyamadır. (Danto, 2019, s.128)

Danto, bu tavrı, “boyanın kendi yaşamını kendisinin yaratmasına izin vermek” olarak ifade eder (2019, s.129) ve Lichtenstein’in resimleri hakkında, oldukları şeyin özelliğini taşımaması üzerine şunları ekler; “Örneğin bunlar, fırça darbelerini gösterir, ancak fırça darbelerinden oluşmaz; izleyici gösterilenle gösterme biçimi arasındaki çelişkinin farkına varсын diye yüzey ve özne neredeyse karşıttır”(2019, s.130).

Odak noktamızı değiştirerek bu durumu bir kaligrafi gösterisiymiş gibi algılayabiliriz. Harfler, semboller, işaretler, grafikler ya da fırça darbeleri temsil misyonlarından apayrı bir noktada başlı başına potansiyel kazandıklarında, kimlikleri ayrı birer değer kazanır. Bir fırça darbesindeki melodi duyulabilir ya da düz bir çizginin gölgesi görülebilir hale gelir ki bu halleriyle başlı başına kimlik kazanmış olurlar.

Sanat ediminde özne kurgusu, hazır malzeme ve anlatım ifadesi açısından incelendiğinde, malzemenin kurduğu bağlantılar ile izleyiciyi esere davet eden yaklaşımlar görebilmekteyiz. “Hazır-yapımlar aynı anda hem sanat yapıtı hem de sıradan nesne olabilme özellikleriyle, değişmez bir kimlikten ve tanımdan yoksun olarak çift kimlikli nesnelere” (Alioğlu, N., Bayrak, B. 2019, s.73). Minimalizmin getirdiği temel yenilik Foster’a göre; sanat yapıtının artık kaide üzerinde duran anlayışından çıkıp nesnelere arasına yerleşmesi ve ortama özgü tanımlanmasıdır. Sanatın egemen mekân ve yapıtın yüzeyini inceleyip geçme tavrı değişmiştir ve bu dönüşümde, izleyici, buraya ve şimdiye yöneltilerek belirli bir alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını keşfetmeye davet edilir. Öznenin konumu minimalizmin konusudur (Foster, 2017, s.69-73).

“Nesnelerin belli niteliklerine özellikle ve ileri derecede duyarlı olmak sanatsal yeteneğin asıl gereğidir” (Fiedler, 2017, s.43). Sanatçının kurduğu bağlam her zaman öncelikli rehber olsa da nesnenin karakteri, anısı, tanışıklığı bağımsız bir sinyal göndermeye devam edecektir.



Görsel 15. Eva Hesse, 1966, Hang Up / Asılmış.

Eva Hesse, Hang Up / Asılmış isimli eseri ile izleyiciyi özne olarak esere dahil eder. Hopkins, bezle sarılmış bir çerçeveden çıkıp, çelişkili şekilde, çerçevenin boşluğunu ortaya kusarcasına izleyicinin alanına doğru uzatılan üç metrelik devasa metal tel halkasıyla Hesse'nin eserini "Takıntı" ismi ile Hesse'nin geçmişiyle okur (2018, s.169);

Somutlaştırdığı varoluşsal ikilem ne olursa olsun *Takıntı*'nin boşluğu şekillendirmesi duygusal sözlerle yorumlanmaya muhtaçtır; Hesse'nin yapıtının psikanalitik tanımı, yapıtın üretildiği yıl sanatçının babasının ölmesi ve önemli bir belirleyici etken olarak bu durumun Hesse'in annesinin intiharıyla ilgili anılarının canlanmasıdır (Hopkins, 2018, s.170).

Tel halka ve çerçeve arasındaki boşluğa atacağımız bir adımla birlikte bulunduğumuz ortamdan ayrılivercek oluşu çok açıktır. O boşluğu ayarlayan, ilk deneyimleyen ve içini dolduranın Hesse olduğunu bilişimiz, ona doğru atılmış bir adımımızdır. Çerçeve, tuvale ya da bir kadraja referans verir, çünkü duvara asılıdır. Bir yüzey parçası simgesini taşıırken aslında içi boştur, taşıdığı bir ekran yoktur. Aslında çerçeve bizi içine çekmiştir, çevreler ama çerçevelemez. Karşımızda boş bir yüzeye bakarken, koordinatları belli olmayan bir atmosferi deneyimlediğimizi hissederiz.

Sanat eyleminde alımlayıcı öznenin katılımı ile eser, Altuğ'a göre; "aslında kendi hayatını yaşar" (2018, s.216). İzleyiciyi esere özne olarak açıkça davet eden çalışmalara verilebilecek başka bir örneği, Deniz Gül'ün "Arzunun Kanatları / Wings of Desire" ile oluşturmak mümkündür. Gül, bu projesi ile, "Dünyadan Çıkış Yolları" başlıklı, 18-21 Mayıs 2017 tarihli Cappadox festivali kapsamında Kapadokya'da gerçekleştirilen sergi dahilinde, heykel yerleştirmesini Keyişdere Vadisi'ne konumlandırarak izleyiciye fiziksel olarak esere dahil olma imkanı sunar.



Görsel 16. Deniz Gül, 2003, Arzunun Kanatları / Wings of Desire.

“Şehir dokusunda görmeye alışık olduğumuz çatıları oluşturan kiremitler bu yerleştirmede yere çakılıyor. Yerden havalanamıyor, büyük bir şölenle, şehvetle toprağın üzerinde bir doku oluşturuyor, coğrafyayla birleşiyor” (Vardar, 2017, s.76). Kendi bedenini eserinde özne olarak kullanan Gül, izleyici deneyimi için davetkar olarak izleyicinin de eserde özne olarak konumlanmasını kurgular. “Başlığını Wim Wenders’in aynı adlı ikonik filminden alan ve kiremitlerin melek kanatları formunda dizilmesinden oluşan bu heykel yerleştirmesi izleyicilerin katılımıyla tamamlanıyor. Proje izleyiciye, aynı zamanda, bir tür çocuk oyunu deneyimi de öneriyor” (Vardar, 2017, s.76).

Sanat edimine, “seçilmiş, doğal ortamından ve bağlamından ayrılmış olan gerçek nesnelere, sanatçısı tarafından eşsiz ve biricik birer sanat yapıtına dönüştürülür” (Alioğlu, N., Bayrak, B. 2019, s.61) yaklaşımı ile bakıldığında Arazi Sanatı’na değinmek mümkündür. Bu anlayışta izleyici hareket içinde sanat yapıtının içine girer, çevresinde ve etrafında dolaşabilir (İrgin, 2018, s.98).

Land Art; Arazi Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Çevre Sanatı, Toprak Sanatı gibi çeşitli terimlerle anılan bu yaklaşımın temelinde çevreci hareket vardır. Arazi Sanatı’na yönelmiş sanatçıların genel tavrı; doğada bizzat varlığının izi üzerinden kurgulanan performatif nitelikli çalışmalar olarak doğanın döngüselliğine göndermede bulunması ve aynı zamanda insan kültürünün doğa üzerindeki hükmetme duygusunun simgesi olan sınırları gündeme getirmesidir (Antmen, 2019, s.251-255). 1960’lar ve 1970’lerdeki Kavramsal Sanat’ın bir parçası olarak gelişim gösteren Arazi Sanatı’nın en belirgin özelliği, doğrudan doğanın içinde üretilen sanat eserleri olmalarıdır diyen Hodge; doğal malzemelerden yararlandıkları farklı ve dışavurumcu işler ortaya koyan sanatçıların bazılarının toprağı

şekillendirdiğini, geçici işaretlerle doğada buldukları yerleri belgelediğini, bazılarının ise taş, toprak, dal parçaları ve kayaları galerilere taşıyıp enstalasyonlar yaptığını ya da açık havada sergilediklerini ifade eder (2020, s.188). Bu bağlamda akla gelen ilk örnekler arasında, İngiliz sanatçı Richard Long'un doğada yaptığı yürüyüşler ve bu yürüyüşler sırasında doğal malzemeyle yaptığı enstalasyonlar yer alır (Antmen, 2019, s.255).



Görsel 17. Richard Long, “A Line Made By Walking” / “Yürüyerek Yapılmış Bir Çizgi”, İngiltere, 1967.

“Long için, eğer çalışmasını gerçekleştirebileceği taş, ağaç dalı ya da yosun gibi malzemeler yoksa, olanakları dahilinde farklı yöntemler kullanarak herhangi bir iz bırakmak her zaman olasıdır” (Güner ve Ataman, 2016, s.70).

Kendi varlığını iz kavramı ile doğada kurguladığı oluşumları, Long'un cümleleriyle “*Beş Altı Sopaları Aldı (1980)*” başlığı ile aktarır Antmen;

Benim sanatım bu geniş dünyada çalışmakla, neresi olursa olsun, dünya üzerinde olmakla ilgili. ... Sanatım, kendi duygularım, kendi içgüdülerim, kendi boyutlarım ve kendi fiziksel adanmışlığımla ilgili. ... Bir sanatçı olarak benim yeteneğim bir arazide yürümek, ya da yere bir taş bırakmaktan ibarettir. ... Yürüyüş toprağın üzerinde iz bırakır, bir fikrin peşinden gider, gündüzü ve geceyi izler (2019, s.259-260).

Biyografik ya da otobiyografik özne kurgularını sanat eserinde görebileceğimiz bir başka örnek, Tracey Emin'in “*Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995*” eseridir. Sanat nesnesinin sanatçının yaşamından kesitler sunması otobiyografik okumalara fırsat verir. Çadırın girişinin açık olması izleyiciyi özne olarak esere dahil eden bir tavır olmakla birlikte,

bir sanat nesnesi olarak çadır, sanatçının bedeninin metaforik bir ifadesidir. Metaforu, özellikleri aracılığıyla küçük sanat yapıları olarak tanımlayan Danto'ya göre; "metaforlar sadece özneleri temsil etmez fakat temsil biçiminin özellikleri özneyi anlamaya katkıda bulunmaktadır" (2019, s.211). Emin'in çadır metaforu özne kurgusunu yansıtır.



Görsel 18. Tracey Emin, "Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995"/ "1963–1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes", 1995.

Görsel 19. Tracey Emin, "Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995"/ "1963–1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes", 1995 (Detay).

Yaşadığı travmaları ve geçmiş olayları itiraf etme aracı olarak kurguladığı eserinde, Tracey Emin, 1963-95 yılları arasında yattığı 102 ismi nakış ile işlemiştir. Nakış ile işleme kadınsal olana vurgu yapmak amaçlı olmasının yanında, izleyicinin eseri görebilmesi için çadırın içine girmesi gerekmektedir. Çadır ile kendi bedenine göndermede bulunmanın bilinçli kurgusu sayesinde izleyici ile sanatçı arasında bir, empati ya da özdeşleşim kavramı olan, einföhlung bağı kurulmaktadır (Koruç'tan aktaran: Gültekin ve Bahadır, 2020, s.104).

Sanatçı ve bedensel ifadeyi düşündüğümüzde, bedene odaklanan sanat olarak performans sanatından söz etmemek kaçınılmazdır. Beden Sanatı, Happening, Aksiyon gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dahilinde uygulanmış olan Performans Sanatı, 20. yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970'lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlayan bir sanat olup, en belirgin özelliği; bedeni sanatsal bir dil olarak kullanmasıdır. Disiplinlerarası ilişkide tiyatro, dans, şiir, müzik gibi sınırsız yaklaşımlar bütünü olsa da, özünde Kavramsal Sanat'ın bir kanadı olarak gelişme göstermesiyle, tiyatro ile ilişkisi görsel sanatlarla olan ilişkisinden daha mesafelidir (Antmen, 2019, s.219). Akla hiyerarşik bir üstünlük tanımaktansa bedeni deneyimlemeye öncelik veren

yaklaşımıyla performans sanatı, izleyicinin sanat eylemini bir gösteri değil, gerçek bir deneyim olarak algılamasını sağlar (Antmen, 2019, s.223).

Fransız sanat kuramcısı ve küratör Nicolas Bourriaud, “*İlişkisel Estetik*” isimli kitabında; sanat eyleminin ilişki ağının, “Her ne olursa olsun, sanatın satranç tahtasında oynayan en hızlı parti, karşılıklı-eylem (interavtives), biraradalık ve ilişkisellik kavramlarına bağlı olarak” (2005, s.11) geliştiğini ifade eder. Bourriaud, “Fluxus happening’leri ve performanslarıyla kuramsallaştırılan seyirci ‘katılımı’, sanatsal pratiğin bir değişmezi haline geldi” (2005, s.41) sözleriyle izleyici kavramını, katılımcıya dönüştürür. Performans sanatını meydan okuyan ve etkili işler olarak değerlendiren An, ve Cerasi’ye göre (2021, s.95); performans sanatındaki “bu fiziksellik, sanatçı bedeni ve onun aracılığıyla kendi bedenimize dair açığa çıkan bilinç, en güçlü biçimde performans sanatıyla aktarılmaktadır”. “Sadece gözlemci olmadığımıza ama yaşayan, nefes alıp veren bir sanat yapısının bir parçası olduğumuza inanmamız gerekir” (Gompertz, 2020, s. 62).

Sanat alımlayıcısını düşünmeye sevk eden ve sanat eylemine izleyicinin de katılımını kurgulayan Performans sanatından bir örnek, Marina Abramović ve Ulay çiftinin “*Imponderabilia*” performansları üzerinden verilebilir. Galleria Comunale d’Arte Moderna, Bolonya’da 90 dakika süren performanslarının oluşumunu Abramović şu şekilde anlatır;

Performansımızı planlamaya koyulduk. Sonuç *Imponderabilia* (Ölçülemeyen) oldu. Performansı geliştirirken basit bir gerçeği düşündük: Eğer sanatçılar olmasaydı, müzeler de olmazdı. Bu fikirden yola çıkarak şiirsel bir jestte bulunmak istedik – sanatçılar kelimenin gerçek anlamıyla müzenin kapısı olacaktı. ... Galerinin duvarına açıklayıcı bir metin yapıştırdık: “*Imponderabilia* (Ölçülemeyen). Estetik duyarlılık gibi ölçülemeyen insani etkenler. İnsani tutumları belirleyen ölçülemeyenlerin ağır basan önemi.” (Abramović, 2020, s.122).



Görsel 20. Marina Abramović, Ulay, *Imponderabilia*, 1977.

Karşılıklı ve çıplak olarak kapı eşiğinde duran sanatçı çift, sanat ediminde özne inşalarına bir kapı imajı yükleyerek, izleyicinin aralarından geçmesi ile sanat eylemine katılımını kurgular. Kapı eşiğinin dar olması sanatçıların ve izleyicilerin bedenlerinin temas etmesi koşulunu doğurur. Kendi bedenlerini kullanarak gerçekleştirdikleri performansta eşikte durmaları biyografik bir okumayı beraberinde getirir; metaforik olarak sanatçı çiftin aşk ilişkilerinin eşiği anlamı yüklenebilir. Sanat alımlayıcısı ve sanatçı ilişkisinin sınırlarını zorlayan “*Imponderabilia*” / “*Ölçülemeyen*”, izleyicinin eşikten geçerken hangi cinsiyetteki sanatçıya yüzünü döneceği seçimini de ölçer.

Burada, Tracey Emin’in kendini ve geçmişini ifşa tavrı ile çadır metaforunu anımsamak olasıdır. İzleyicinin eseri görebilmesi için çadırın içine girmesi gereken sanat eylemi, “*Imponderabilia*” performansında izleyici için eşikte duran iki sanatçı bedeninin arasından geçmekle karşılığını bulur. Fiziksel olarak esere dahil olan izleyici için her iki sanat eylemi de izleyicinin kendi geçmişinden izlerle karşılaşabileceği biyografik bir yolculuğa kapı açabilmektedir. İzleyici o an, orada sanat eyleminin öznelerinden biridir ve zihinsel olarak kendi tarihinden bir an ile karşılaşma potansiyeline sahiptir.

Sanat eyleminde özne kurgularının seramik diliyle oluşturulması üzerine, Jaana Brinck Ja Maarit Mäkelä, “*Holy Family*” eseri ile konuya ilişkindir. Maarit Mäkelä’nın aile imajlarını eserinde vurgulaması biyografik bir yaklaşımı hissettirir.



Görsel 21. Jaana Brinck Ja Maarit Mäkelä, “*Holly Family*”, 1999.



Görsel 22. Jaana Brinck Ja Maarit Mäkelä, "Holly Family", 1999, Detay.



Görsel 23. Jaana Brinck Ja Maarit Mäkelä, "Holly Family", 1999, Detay.

Maarit Mäkelä'nin kemik porselen plakalarla yapmış olduğu düzenlemede çıkartmayla uygulanan siyah-beyaz fotoğraf görüntülerinin niteliğinin, tasarlanan vurgu nedeniyle düşürüldüğü görülmektedir. Plaka üzerine serigrafik çıkartmalarla uygulanan görüntüler ışık geçirgenliğinin etkisiyle gizemli bir etki taşımaktadır (Çakır, 2004, s.80).

İzleyicisi için, Mäkelä'nin bu belli belirsiz aile imajlarında, Arzu Başaran'ın otoportrelerindeki gibi algı inşası söz konusu olabilir. Aile fotoğrafları geleneğinin ilk yıllarına ait bu yüzler objektife bakmaktadır. En bakımlı halleri ve keskin bakışlarıyla objektife bakarlarken onların anlık belirişleri porselen yüzeylere sabitlenmiştir. Herhangi bir kurgu ya da mesaj kaygısı olmadan, yalnızca belgelenen bu yüzler çoğumuzun tanıdık olduğu imajlardır. Onlar artık yaşamayan yüzlerdir. Onların artık olmayışını hissetmemiz en vurucu gerçektir.

Draaisma'ya göre; fotoğraf, bir bellek metaforu olarak hatıralarımızı gerçekliğin tam ve kalıcı kopyaları olarak tanımlar (2018, s.185). Bu yaklaşımdan yola çıkacak olursak; Maarit Mäkelä'nin fotoğrafları daha kalıcı kılma arzusu güderek seramiğin malzeme olarak verdiği imkanları kullanmış olması düşünülebilir.

Denis Dutton, sanatta duygusal doygunluğun bireyselliğinin öneminden söz ederken, hayal gücümüzü tetikleyici şu yaklaşımı sunar;

Güçlü ve belirgin bir duygusal ifadesi olan bir eser düşünün, örneğin, Brahms *Senfoni Nr. 4 mi minör*. Bu eser belirgin bir melankoliyle doludur.

Bu, başka hiçbir müzik parçasının pek de sahip olmadığı bir duygudur. Özellikle o müzik parçasının notalarına ve yapısına işlenmiş bir duygudur. Şimdi düşünün ki yüz yıl sonra, ruh hallerinin ve duyguların farmakolojik manipülasyonu o kadar ilerlemiştir ki size özellikle *Mi minör senfoninin* duygusal dozunu verecek bir hap satın alabilirsiniz. Bu hapi yutunca Brahms dinlediğinizde hissettiğiniz duyguların tam olarak aynısını yaşayacaksınız (Dutton, 2017, s.266).

“Sanattan beklentimiz çıplak bir his olarak yalnızca duygu değil, o duygunun bireye ait sanatsal ifadesi, yani duyguların teknik, yapı, denge ve seslerin karışımı yoluyla sanatta nasıl gün yüzüne çıktığıdır” (Dutton, 2017, s.266). Kuspit’e göre; “sanat, ruhun derinliklerine inen bir sualtı aracıdır, ruhun içinde yüzen tuhaf duygulara ilişkin bir kavrayış sağlarken, basınca da dayanır” (2010, s.126). Yaratıcısı olan sanatçıdan doğan eseri, önce sanatçının duygularını barındırır. İzleyici ile buluştuğunda, eserin yarattığı duygu etkisi Altuğ’a göre (2018, s.259); “ben’in kendini aşmasının başlatıcısıdır; ben’in en yüksek imkânlarına doğru açılmasının, ben’in kendini *insanlığa* doğru aşmasının başlatıcısıdır”. Sanat eseri paylaşılabilir ve iletilebilir olma özelliğine sahiptir. Eserin tekilliği ile bireysel bir duygu ilişkisi içinde seyirci, eserin dünyasına açılır ve orada muhafaza edilen duygu durumunu kendi duygusu olarak yeniden üretir, böylece bu duygu durumu, seyreden öznenin içinden onun ötesine geçerek insanlığın tümelliğine ulaşır (Altuğ, 2018, s.259).

Sanatın iletişim ağında; tekillikten çoğulluğa, çoğulluktan tekilliğe bir akıştan söz edilebilir. Öznellik sanat üretimi sürecinde nesnel bir başkalık halinde somutlaşmış olsa da bu başkalık içinde kendi karakterini koruyarak “ben”in ipini bırakmaz.

Psikoloji literatürü ile “ben” kavramına baktığımızda; Rubin’e göre; benliği anılar oluşturur. Klein için anı, bireyin sahip olduğu kendine özgü bilgilerle, onu diğerlerinden ayıran birey olma durumudur. John Locke’a göre; “İnsan ancak kendine ait, onu diğerlerinden ayıran geçmişle bağlantı kurabildiği ölçüde bireydir” (Aktaran: Boyer ve Wertsch, 2015, s.10)

Bu önermelerin doğrultusunda, konuya; an, anı ve kişisel geçmiş kavramlarının sanat eylemiyle ilişkisi üzerinden bakılabilir.

1.2. Sanatta “An” ve “Anı” Üzerine

Sanat edimi, kendi aracılığıyla görünür kıldığı anlamların aktarıcılarıdır. Geçmiş yaşama dair anlamların inşası sanat eyleminde taşıyıcı rol üstlenir. Bu rol, sanatçı ve izleyici arasında bir köprü kurarak anlam ortaklığı ya da ayrılığı olarak görülebilir. Sözcüklerin ötesinde bir anlam ifadesi sanat eyleminde yapılaşır. Sanat eylemi, suya atılan bir taşın her birini kendi içine dahil eden ve bu çoğullaşma ile büyüyen halkalar gibi yayılan anlam inşaları içerir.

Sanat eylemi deneyimi yaşamdan bir parça içermesiyle bireylerin kişisel tarihinden izleri ile karşılaşmasına kapı açabilir. Yaratıcı edimi gerçekleştiren kişi olarak özne, sanatsal ifadesini kendini anımsama üzerine kurabilir. Bu kurgu, geçmişteki anların kronolojik ya da dağınık parçalarıyla yeniden anımsanması olarak kendi anlatısını oluşturur. Benzer şekilde, sanat alımlayıcısı eser ile buluştuğunda kendi geçmişinden bir parçayı anımsayabilir. Sanat eserinde izlenebilen biyografik okumalar, özneleri kişisel geçmişin bazı belli ya da belirsiz anlarına götürebilir. Biyografik ifadelerle, an ve anı kavramlarına yakınlaşarak bir mercek tuttuğumuzda sanat eyleminde özne kurgularının kişisel geçmişe açılan kapısından içeri girebiliriz.

Sanatsal edim; bir yaratım olmasının anlamını; sanatçının bir şeyi varoluşa getirmekle ilgili olarak buna yönelik çabasında bulur (Altuğ, 2018, s.227-228). Bir şeyi varoluşa getirme çabasının barındırdığı öznellik; “fantazi ile gerçekliği, içle dışı, bilinçdışıyla bilinci, hissedilen geçmişle hissedilen şimdikiyi, tekrar tekrar yaratır, birleştirir ve ayırır; bu ikiliklerden her biri diğerinin kurulmasına yardım eder, ona anlam ve canlılık katar” (Chodorow, 2019, s.88). Fredric Jameson’ın tanımıyla, geçmiş; “dev bir imge koleksiyonu”dur, “bir dizi seyirlikten ibaret”tir ve özne ise, “ilişkisiz bir dizi şimdiki zamanlar” içinde yaşar (Aktaran: Acar Savran, 2006, s.48). Çelik, “Öznenin Konfigürasyonu” alt başlığı ile geçmiş ve şimdi ilişkisini şu sözlerle anlatır;

Her şeyden önce geçmiş sahiplenilmelidir. Öyle eyledim, çünkü öyle istedim ve öyle istiyorum çünkü o eylem beni ben yapandır. Ama bu geçmişin hep öyle kalacağı anlamına da gelmez. Geçmiş gelecek üzerinden yeniden kurulabilir. Geçmiş eylemler reddedilmeye kapalıdır, fakat gelecek ve şimdi üzerinden yeniden kurulmaya, yeniden

yorumlanmaya açıktırlar. Yeni bir hayat biçimi sayesinde geçmiş bile değiştirilebilir, bu yeni hayatın içinde geçmişin kendisi de yeni bir şekil alır (Çelik, 2021, s.92).

Kişinin kendiliğinin temel bileşimlerinden biri için vazgeçilmez önem taşıyan kişisel geçmişe ait durumları ve olayları hatırlama edimi; Ulric Neisser'in tanımıyla "hatırlanan kendilik"tir (Boyer ve Wertsch, 2015, s.11). Şimdinin ve geleceğin temellerinin atıldığı bir zaman olarak nitelendirilen ve unuttuğumuzu sandığımız ya da pek farkında olmadığımız geçmiş; kaynağını anlayamadığımız davranışlarımızı belirleme özelliğine sahiptir (Aksoy, 2018, s.22).

Chodorow'a göre; "... geçmiş yaratılacak bir kavrayış değil, keşfedilecek sabit bir nokta ya da dayanaktır" (2019, s.46). "Geçmiş artık *geçmiştir*, kendi oluşumu içinde, somut olarak kavranıp yansıtılabilecek durumdan çıkmıştır. Somut olarak, kendi gerçekliği içinde verilmesi mümkün değildir" (Boyer ve Wertsch, 2015, s.256). Geçmiş biyografik bir yaklaşımla ele alan Ünlü, geçmiş ele geçirdiğimizi sandığımız anda, değişik çeşitlemelere sahip olmasıyla elimizden uçup gittiğini ve "Ya bu uçuşan parçaları yakalayıp hep eksik kalacak bir bütünlüğe ulaşmak uğruna değiştirip yönlendirmemiz ya da daha baştan tek bir gerçek, tek bir geçmiş olmadığını kabul etmemiz gerekir" (2015, s.89-90) sözleriyle kişisel geçmişe bakıştaki perspektifi sunar. "Çünkü "geçmiş" sürekli geçmektedir" (Sözer, 2019, s.156).

Kişisel geçmişin sanat ediminde yaratıcı düşünceye ilham kaynağı olması durumu, şimdiki zamanın penceresinden bakma halinde kurgusal yapılanmayı sağlar. Sanatçının geçmişindeki bir an'ı ya da an'ları eser kurgusunda işlemesi durumuna bağlı olarak "an" kavramına ilişkin bazı açıklamalara yer verilebilir.

An kavramına zamansal bir akış çerçevesinde bakıldığında geçmişte, şimdide ya da gelecekte bir an'dan söz etmek mümkündür. An kelimesi ruhbilim terimi olarak "İnsanda bilinçdışı durumun topu; bilincin irade ve heyecan karışmadan, algılama (idrak) ve düşünme kısmı," ikinci olarak ise "Zamanın bölünemeyecek kadar kısa bir parçası; kıpı" şeklinde tanımlanır⁷. Nietzsche'ye göre; "Tek bir anı onayladığımızda, sadece kendimizi

⁷ Türkçe Sözlük (1974). Türk Dil Kurumu Yayınları, Sayı: 403, Ankara: Bilgi Basımevi, s.42.

değil varoluşumuzu da onaylamış oluyoruz” (Aktaran, Çelik, 2021, s.91). Nietzsche’nin doğrudan yaşam içinde, yaşam için ve yaşam hakkında sürekli devinerek düşünme hali; geçmişteki tanıdık olanı ve geleceğin yenisini şimdinin içine kazarak tahayyül etmesiyle ilişkilendirilir (Esgün, T. G., Salman, G. 2021, s.8). Aristo için zamansallık bir kategori iken, Kant için insan zihninin algısına aittir, insan zihninin içinde olup biten bir şeydir (Baker, 2015, s.159). Kierkegaard’a göre; “zaman içinde ânın belirleyici bir anlama sahip olması gerekir” (2021, s.25). An’ın biricikliğine “zamanın doluluğu” ismini atfeden Kierkegaard, bu yaklaşımı şu şekilde açıklar:

Ve şimdi de an. Böyle bir ânın eşi benzeri yoktur. Elbette ânın olduğu gibi kısa ve zamansaldır, ânın olduğu gibi geçicidir, ânın bir sonraki anda olduğu gibi geçmişte kalmıştır ve belirleyicidir ve yine de ebedi olanla dopdoludur. Velhasıl böyle bir âna özel bir ad gerekir, gelin şöyle diyelim: Zamanın doluluğu (Kierkegaard, 2021, s. 31).

Rangos’a göre; “Zaman durağanlığı da içinde barındırır ama an durağanlığa tabi olamaz öte yandan aynı zamandadır çünkü uzayıp giden bir çizginin parçasıdır” (Aktaran, Çağrı Mutlu, 2016, s.126). “Zaman, tüm duyumuzu bir düzene sokar, birbirine bağlar ve ilişkilendirir; bu nedenle de tüm bilgimizin koşuludur” (Salman, 2020, s.38). Strobach’ta göre; “An” zaman dışı ideaların bir şekilde zamana girmek adına kullandıkları bir kapı gibidir (Aktaran, Çağrı Mutlu, 2016, s.124).

“Zaman, doğru olarak sonsuz bir ardışık biçiminde tanımlanırsa; şimdiki zaman, geçmiş ve gelecek diye de tanımlanabilir” diyen Kierkegaard’a göre; her an geçip giden bir süreç olduğundan içinde ne şimdiki zaman, ne geçmiş, ne de gelecek vardır (2013, s.81). Kierkegaard’a göre, an, şimdiki zamanı geçmiş ile gelecektekenden yoksun olarak imlerken; ebedilik, şimdiki zamanı geçmişsiz, geleceksiz olarak imler; bu da ebediliğin mükemmelliğidir (2013, s.83). Kierkegaard için (2021, s.41); anımsama, kendini göstermeyen an’ı bir çırpıda kendi ebediyetinin içine çeker. Kierkegaard, ebedilik ile temas ettiğinde yazgısal bir çatışmaya giren zamanın betimini, göz kırpması ile açıklar; “Hiçbir şey bir göz kırpması kadar hızlı değildir, zaten bu da ebediliğin içeriği ile orantılıdır. ... Çünkü ruhun taşıdığı ağır yük, söze döküldüğünde geçmişe ait bir şey olur” (2013, s.83-84).

Tanımlamanın ötesine bir adım atarak anı hissetme üzerine sayısız ifade biçimlenir. İçinde bulunduğum an'ı doya doya yaşamak, şimdiki an'ı hissetmek hayatın biçimlenişi gösterir. Yaşama katılan değer anlarda gizini korur. Doğa yürüyüşüne çıkan biri sadece eylem olarak yürümeyi gerçekleştirebilir. Aynı zamanda çevresine dikkatle bakarak algısını da arttırabilir. Bu sayede, yola izini bırakmış bir salyangozun ondan kısa bir süre önce oradaki varlığını fark edebilir. "Sanatçı şeyleri her şeyden bağımsız olarak, etraflıca kavraması gereken, onları birer sembol olarak değil, karşısındakini etkileme gücüne sahip gerçeklikler olarak ifade etmesi gereken kişidir"(Winterson, 2018, s.148). Bu bağlamda, o "an", salyangozun izini fark eden bir sanatçı için ilham kaynağı niteliği taşıyabilir. Yaratıcı edim için sayısız çıkış noktası olması an'ı hissetmekten geçer diyebiliriz. An, zaman diliminin gerisinde kaldığında, geçmişteki bir an kavramı olarak düşünüldüğünde, artık anıya dönüşmüştür.

Anı, "Yaşanmış olgulardan belleğin sakladığı her türlü iz, hatıra" şeklinde tanımlanır⁸. "... şimdiki zamanın içinde, hem de hiç durmadan başlayan bir şimdiki zamanın içinde var olmak; işte maddenin temeli" diyen Bergson (2020, s.201)'a göre; geçmiş, şimdiki zamanın içinde okunabilir kılan, geçmişin maddenin içinde anı durumunda birikiyor olmasıdır (2020, s.213). "Hatıra, daha önceki bir deneyimin oluşturduğu bir izin tekrar faaliyete geçmesidir" (Draaisma, 2018, s.123).

"Apollonialı Diogenes, hatıraların vücudun hava yollarının belli bölümlerinde saklandığını varsayar; insanların uzun süre hatırlamaya çalıştıkları bir şeyi nihayet hatırlayınca derin bir nefes almalarını bunun bir belirtisi sayar" (Draaisma, 2018, s.49). Sanatta yaratıcı edimi gerçekleştiren sanatçı tasarımını pratiğe döktüğünde benzer bir derin nefes alma tavrı ile ilişkilendirilebilir. Eserinde kişisel geçmiş kurguları oluşturan sanatçı için katmanlı bir iç çekiş söz konusudur diyebiliriz.

Bartlett'e göre, anılar deneyimlerle elde edilen bilgilerin basit ve pasif bir şekilde depolanmasından ibaret olmayıp yapılandırılırlar (Aktaran, Boyer ve Wertsch, 2015, s.37). Anıların nasıl yapılandırıldığını bellek araştırmaları üzerinden inceleyen Boyer ve Wertsch, kendi geçmişimizle ilgili olan otobiyografik anı türünün kişisel bellekle ilgili bilimsel

⁸ Türkçe Sözlük (1974). Türk Dil Kurumu Yayınları, Sayı: 403, Ankara: Bilgi Basımevi, s.45.

araştırmalarda marjinal bir saha oluşturduğunu söyler (2015, s.38). Kierkegaard'ın (2021, s.126); “şimdinin tarihsel karakteri, onun var olmuş olmasıdır, geçmişin tarihsel karakteri ise, var olmuş olmakla şimdi olmuş olmasıdır” cümlesini anımsatır şekilde, anı, hatırlama ve şimdi ilişkisini Bergson, şu şekilde ifade eder;

Anı söz konusu olduğunda ne olur? Beden, geçmişle yeniden oynayabilen hareket ettirici alışkanlıkları korur; geçmişin dâhil olabileceği tavırları yeniden benimseyebilir veyahut eski algıları sürdürmüş bazı beyinsel fenomenlerin tekrarı yoluyla, anıya güncellikle bir bağ noktası sağlayacaktır, yitirilmiş bir etkiyi şimdiki gerçeklik üzerinde yeniden ele geçirmenin bir yolunu sağlayacaktır (Bergson, 2020, s.214).

Murathan Mungan; ““hatırlamak” dediğimiz şey, bir seçimdir ve pek çabuk bilinçdışımızın sinsi bir oyununa dönüşebilir; geçmişini inanmak istediği şeylerle doldurabilir insan. ... anılarımız sabit değildir; yıllar sonra durduğumuz yere, baktığımız açığa göre değişebilir” sözleriyle bellek ile anı ilişkisine yazma edimi açısından bakışını sunar (2016, s.21).

Carruthers'a göre, “Hatırlamak, hafızada saklı olanın izini sürmekten başka bir şey değildir” (Draaisma, 2018, s.61). Kendiliğimizi oluşturan anılar ve bellek ile ilişkisini şu şekilde açıklar Boyer ve Wertsch;

Kişi oyunun hikâyesini hatırlayıp da aktrisin şapkasının rengini hatırlayamadığında veya gazetede bir makalenin ana fikrini hatırlayıp da hangi yazı tipinin kullanıldığını gözünün önüne getiremediğinde, bunu belleğin sıradan ve aslında istenen bir etkisi olarak görürüz -belleğin işlevi, bol miktarda yaşanmış ayrıntı içinden anlamlı ve genel bilgiyi çekip çıkarmaktır. Oysa benliğe dair anılar söz konusu olduğunda, aksine, yaşanmış ayrıntıları kaybetmek sanki her şeyi kaybetmek gibi gelir insana (Boyer ve Wertsch, 2015, s.39).

“Carus, geçip giden anıların bellek üzerine yansıma biçimini tasvir etmek için etrafı kayalarla çevrili durgun, berrak bir su üzerine yansıyan hareketli bulut imgesini kullanıyordu” (Aktaran, Draaisma, 2018, s.111). Locke, “kişisel anıların yitirilmesinin kişinin kimliğini yitirmesiyle eş anlamlı olduğunu öne sürer” (Aktaran, Boyer ve Wertsch, 2015, s.38).

Rime ve Christophe'ye göre; "Eğer geçmişte yaşanan bir olay, hatırlandığında güçlü duyguları kendiliğinden harekete geçiriyorsa, paylaşma eğilimi daha da yüksek olur." Harber ve Pennebaker'a göre; "duygularını başkalarına ifade etmenin, diğer bir deyişle içini dökmenin psikolojik yararları da bu "paylaşma isteğini" teşvik edebilir" (Aktaran, Boyer ve Wertsch, 2015, s.258).

"Aslında, anılara bulanmamış algı yoktur. Duyularımızın dolaysız ve mevcut verilerine, geçmiş deneyimimizin binlerce ayrıntısını katarız" (Bergson, 2020, s.34). Yaşamı duyularla algılama ve duyguların kendilik kavramı ile anılarla ilişkisini, Singer ve Salovey'in yaklaşımı ile açıklamak mümkündür; "Kendilik tanımlayıcı anılar, duygusal yoğunlukları, canlılıkları, ayrıntılandırılmaları ve diğer anılarla bağlantılı olmalarıyla ayırt edilir" (Aktaran, Boyer ve Wertsch, 2015, s.57). Sanat eyleminde anı ve kendilik kavramlarını otobiyografi bakış açısı ile izlemek mümkündür. Kişinin kendi tarihini metinleştirme edimi ile anı ilişkisi kaçınılmazdır. Conway'a göre, "Otobiyografik anılar kendilikle çok yakından ilgilidir. Kişinin geçmiş, mevcut ve olası gelecek kendiliklerinin yorumlanması açısından önem taşırlar" (Aktaran, Boyer ve Wertsch, 2015, s.56). Conway'in yaklaşımına Ünlü'nün sözleriyle açıklama getirmek mümkündür;

Kişinin kendini tanımlarken, belleğinde anılarını organize ederken karşımıza çıkan metinselleştirme anlayışı, oto/biyografi söz konusu olduğunda, hayatın ikinci kez metinselleştirilmesini getirir. İster otobiyografi ister biyografi yazalım, kendimizin ya da öznenin başına gelen olaylar, durumlar, hayatına/hayatımıza giren kişiler, karşılaştığı/karşılaştığımız engellerden bir metin üretmeye başladığımız noktada, tüm bunları bir öyküye oturtma ihtiyacı hissederiz (Ünlü, 2015, s.102).

İnsanın yaşamındaki belirli olaylara ilgili anılar "anısal bellek" olarak otobiyografik bellek ile eş anlam taşır. Kendiliğin içeriğini oluşturan otobiyografik anılar, kişisel geçmişin kavramsal, genelleyici ve şematik bilgilerinden oluşması "otobiyografik bilgi dağarcığı" şeklinde tanımlanır. Kendiliğin temel bileşenini oluşturan otobiyografik anılar; toplum içinde konumlanmamızın ve kim olacağımızın da sınırlarını da belirler (Boyer ve Wertsch, 2015, s.38-43). Biyografik ya da otobiyografik kendilik, artık kimsenin ne olduğunu bilmediği gerçek öznenin yerine geçebilir (Ünlü, 2015, s.339). "Anımsamak ve unutmanın

kavşağında kendini sorgulayan biyografi ve biokurgular ele aldıkları özneleri her seferinde yeniden var edebilir, yeni bir öznelik anlayışının kapısını aralayabilirler” (Ünlü, 2015, s.96). Sanatçının kişisel geçmişine dair duygusal yoğunluğu ve belleğindeki izleri ifade ederek paylaşma edimi sanatta biyografik okumalarının anı üzerinden oluşturulması ile bağ kurar. Sanatın farklı türlerinde an ve anı kavramı ile karşılaşılabilir.

Sanat eyleminde anı kavramına Umberto Eco'nun “Süpermen” anlatımıyla bir yaklaşım getirmek mümkündür; insanüstü güçlerle donanmış çizgi roman kahramanı Süpermen, zaman zaman anılarıyla baş başa kalma gereksinimi duyar ve geçit vermez dağların arasından uçarak, kayaların derinliklerinde bulunan ve büyük bir çelik kapının koruduğu Yalnızlık Kalesi'ne ulaşır. Tıpatıp kendisine benzeyen robotlarını, her an her yere ulaşabilmek isteğiyle, buradan dünyaya gönderir Süpermen ve kaleyi anılarının müzesi olarak da kullanır. Geçmişin değerli değersiz tüm kalıntılarını korumada ısrar eden Süpermen'in serüvenlerle dolu yaşamında başından geçenler burada kopyalar halinde kaydedilmiştir (Eco, 2019, s.46- 47).



Görsel 24 ve 25. Süpermen ve Yalnızlık Kalesi, Süpermen and Fortress of Solitude.

“Süpermen'in kılı kırk yaran bu koleksiyoncu tavrı” (Eco, 2019, s.46) ve anı ilişkisi, çizgi roman ve sinema olarak sanat etkinliğinde konuya ilişkin bir örnek temsil etmektedir.

Hatıralar, diye yazar Augustinus, “tarifi imkânsız birtakım yollarla onları bölmelerinde saklayan büyük hafıza ambarlarında” korunur. (Draaisma, 2018, s.52). Sanat eyleminde ise sanatçının kendi hafıza ambarlarında korunan anıları sanat eserine dönüştürülebilir. Eserin barındırdığı anı parçaları izleyicinin kendi hafıza ambarında olan hatıralarını canlandırabilir.

Hayati Çitaklar, “Alyoşa” isimli tiyatro oyunu kitabında, “Aliye için hayat anılarından ibaret olmalıdır. Oyun boyunca bu anılar belirgin olarak ‘parmak şıklatma’ oyunu ile çağırılacaktır, bazen de Aliye’nin aklına gelen yeni bir fikri gösterecektir bize” (2011, s.11) diyerek anıların esere dönüşme, eserde herhangi bir nesne üzerinden an’a vurgu yapma yolculuğunu şu şekilde ifade etmeye devam eder:

Aliye’nin Londra’dan dönmesiyle birlikte sahneye saçtığı onlarca obje yavaş yavaş sandığın içine yerleştirilir. Aynı zamanda bu objelerin- anıların- sandığa konmasıyla sandıktan her defasında bir ya da birkaç gravür&yağlıboya tablo veya karakalem çizimler çıkarılır. Anıların sanat yapıtına -gravüre- dönüşmesi gibi bir değiş tokuş olarak görmeliyiz tüm bunları (Çitaklar, 2011, s.12).

Aliye Berger’in sandığındaki nesnelere ile Süpermen’in kopya robotları anıları biriktirme edimi açısından ortak bir tavır sunar. Tiyatro sahnesinden çizgi roman ya da sinemaya, anısal bellek kavramının işlenişini izleme olanaklarımız artar. İster Süpermen’in koleksiyonculuğu ister Berger’in objeleri olsun; geçmişi hatırlamak, benliğin karakterine dair bir şey söyler.

Geçmişimizi hatırlamanın bugünkü duygusal yaşantımızı etkileyebilirliğini ifade eden Boyer ve Wertsch; hatırlama ve duygusallığı anısal bellek ile ilişkilendirir. Bu konuyu, Endel Tulving’in anısal belleğin “zaman kapsülü” özelliğini incelediği makalesinden şu şekilde aktarır: “Zamanın oku dümdüz gider, ama bunun bir tek istisnası vardır. Zamanın tek yönlülüğü doğanın temel yasalarından biridir. ... Zamanın akışı geri dönüşümsüzdür. Bunun tek istisnasını insanın geçmişte olanları hatırlama yeteneği sunar bize”. Bu görüşe göre, anısal bellek hatırlamada olduğu gibi, yaşanan olayın duygusal içeriğinin yeniden yaşanmasında da önemli bir rol oynadığını ortaya koyar (Boyer ve Wertsch, 2015, s.256-257). “Anımsamak her zaman kurgulamaktır” (Ünlü, 2015, s.89). Anımsama ile duygusal içeriğin yeniden yaşanması, sanat ediminde geçmişin bir kez daha yapılanmasını beraberinde getirir.

Fischer’in, (2017, s.231); “Geçen an gerçek değildir, durumlar ancak anıldıkları zaman gerçeklik kazanırlar” sözüne sanat eylemi penceresinden bakıldığında; sanatçının yaşamın gerçekliğini katmanlamak üzerine tasarım oluşturma edimi söz konusu olabilir. Hatıraların

orada bir yerde duruyor olması hali sanat ediminde şimdiye yansıtılarak kalıcılığı güçlendirme arzusu olarak yorumlanabilir.

Sanat eserinde geçmiş kurguları yansıtmak üzerine, Anni Leppälä ile Nazif Topçuoğlu'nu bir araya getiren "Sisters of Persephone" isimli sergi konuya dair farklı türde bir örnek sunar. "Hatıralardan Beslenen Zamansız, Mekansız Fotoğraflar" başlıklı yazısında Serdar Darendeliler, geçmişini yeniden yaratmayı konu edinmeleri bağlamında iki sanatçı ve eserlerini anlatır. Tanrıça Persephone'nin ölümler ülkesi ve yeryüzünde geçen ikili yaşamından ilham alan, Sylvia Path'ın hayatına ve duygusal gelgitlerine gönderme yapan, 1956 tarihli "Two Sisters of Persephone" şiiri sergiye ismini verir. Anni Leppälä ve Nazif Topçuoğlu'nun eserleri, gerçek hayatla iç dünyaları arasında ikilem yaşayan kadınların hikayelerini yeniden kurgulamak üzerinedir. Leppälä'nın kendi çocukluğuna gönderme yapan eserleri ile Topçuoğlu'nun hayali hatıralar yaratması iki sanatçıyı ayırıştırarak nokta iken; gerçek unsurlar aracılığıyla simgesel hikayeler oluşturarak geçmişe kurgusal bir bakış sunmaları ortak yönleridir (Darendeliler, Ocak 2018, s.34).



Görsel 26. Anni Leppälä, "Fence (Wind)", 2013.



Görsel 27. Nazif Topçuoğlu, “Natural History”, 2013.

Leppälä, zamana dair ipuçlarını kurgularına dahil etmeyip fotoğraflarını zamansız kılarken, sahneleri belli bir olayı referans vermemelerine rağmen gerçek hissi uyandırır. Topçuoğlu ise, kullandığı mekanlar, mobilyalar ve kıyafetlerle belli bir zaman dilimini çağrıştıran sahneler yaratırken gerçek olmadıklarını açıkça gösterir niteliktedir (Darendeliler, Ocak 2018, s.34).

“Olmayan bir geçmişi yaratmak” vurgusu ile Darendeliler, Nazif Topçuoğlu’nun Alis Hatipoğlu ile Boğaziçi’nde Çağdaş Sanat Röportaj Dizisi kapsamında 2010’da yaptığı röportajdaki cümlesine yer ver verir;

“Sonuçta bir şey fotoğrafsa, geçmiştedir. Öyle bir hava veriyor. Fotoğrafın tabiatı bu... İşlerime bakıldığında küçük kızlar kitap okuyorlar, okula gidiyorlar, eğitimlerini gerçekleştiriyorlar, büyüyorlar. Ardından dünyaya açılıyorlar, anlamaya çalışıyorlar, fakat bu aşamadan sonra da ayrışıyorlar. Hayatla yüzleştikleri zaman bir kısmı daha uslu, işbirlikçi oluyor, diğer kısım ise daha asi, isyankâr...” (Aktaran, Darendeliler, Ocak 2018, s.34).

Kişinin kendi geçmişi ile konuşmayı istemesi, geçmişteki bir an’a bakarak görünür kıldığı anlamları inşa etmesi o an’a duygusal bir akışın şimdiye taşınmasını yansıtır. Leppälä, bu akış içinde zaman vurgusu oluşturmazken an’ın kalıcılığına işaret eder. Bunu dondurulmuş bir an olmaktan çok anlamının devamlılığı olarak okumak mümkündür. Bu anlam, izleyici için kendi anlamları ile sohbet etme olanağı tanır.

Geçmişe gerçek ya da hayal kurguları ile bakarak sanat ediminde ilham kaynağı olarak kullanmak günlük yaşamdan parçaları içeren vurgular üzerine de oluşturulabilir. Gündelik hayatın getirdiği yaşam biçimi gün içinden bir an çekilip çıkarılarak sanat eserinde yerini alabilir.



Görsel 28. Daniel Spoerri, 1991, Sevilla-Serie.

Spoerri'nin dağınık bir öğünden sonra öylece bırakılmış bir sofraya, toplanmamış bir yatak gibi günlük yaşamın bölük pörçük ayrıntılarından yola çıkarak oluşturduğu yapıtları (Eco, 2019, s.48), an kavramını içeren sanat edimine verilebilecek örneklerden biridir. "Günlük yaşamın iletişim pratiği, bir bakıma kendi içinde yansıması olan bir pratiktir" (Faubion, 2014, s.266). Eserde kurgulanan an vurgusu gündelik yaşamdan bir parça içerirken an'a dair duygusal yoğunluk üzerine düşünmeye zorlayabilir. Eser ve izleyici etkileşimi sırasında izleyicinin kendi yaşamından bir kahvaltılık masasındaki özel bir sohbeti anımsayabilmesi olasıdır. İçinde yarım bırakılmış çay ile fincan kurgusu kim bilir, belki de telaşla tamamlanmamış bir sohbetin zihinde canlanmasını beraberinde getirebilir. Burada, Leppälä'nın zamansız gerçekliğindeki izlerin izleyicinin de kendisiyle karşılaşması olarak okuyabilmemizi de anımsarız.

Eseri izlemek, algılamak duygusal bağ kurmak sanat eyleminin kaçınılmazıdır. Konuya görsel düşünme ve algı açısından yaklaştığımızda, Arnheim, "algı, gözlerin dış dünyaya dair kaydettikleriyle sınırlandırılmaz" diyerek geçmiş deneyimlerimizin duygusallıkla algı edimi üzerindeki etkisini ifade eder. Bellekte yaşayan sayılamayacak kadar çok benzer edimin son evresi olarak algı edimi asla yalıtılmış değildir. Geçmişe ait deneyimlerle karışarak depolanan şimdinin deneyimleri gelecekte algılanacakları da önceden koşullandırarak duygusal gözlem içerir (Arnheim, 2012, s. 98).

Halbwachs'a göre; "hatıra, geçmişin çok büyük bir ölçüde şimdiki zamandan ödünç alınan veriler yardımıyla ve üstelik önceki dönemlerde yapılmış ve eskiye ait imgenin hâlihazırda oldukça değişmiş bir şekilde ortaya çıktığı diğer yeniden inşalarla hazırlanmış bir yeniden inşasıdır" (2019, s.86).

Sanatta yaratma eylemi güdüsü geçmişin yeniden kurgulanışı üzerine yoğunlaşabilir. Sarkis Zabunyan, bellek ve anı kavramını eserlerinde katmanlı şekilde izleyebileceğimiz, çağdaş sanatın dikkat çeken isimlerindedir. “Sürekli değişen ve hep yenilenen yerleştirmelerini açık, içine girilebilir biçimde tasarlayan Sarkis, sanat yapıtının kişisel belleği olduğu kadar ortak belleği de depolayıp işlediği özel bir form bulmuştur” (Fleckner, 2016, s.9). Kişisel geçmişinden izlerini bugüne taşıırken toplumsal bellek vurgusu yapan Sarkis, atölyesinde biriken yüzlerce binlerce obje için “uzaklarımdan gelen; sadece ta benim değil, ta başkalarının uzaklarından gelen” ifadesini kullanır. Zuhâl Demirarslan'ın hazırlayıp sunduğu, 21-22 Ocak 2017 tarihlerinde NTV'de yayınlanan “Benim Sanatım” programında, Sarkis'in, Paris'teki atölyesinden içeri girip kendi cümlelerinden sanatsal yaratım sürecini dinlemek mümkündür. Sarkis'in yerleştirme sanatında, geçmişle kurduğu bağ eser kurgularında açıkça görünür. Sarkis'in eser kurgularının katmanlanarak geçmiş inşaları oluşturması üzerine, söz konusu programdan bir kesit sunmak yerinde olacaktır.



Görsel 29, 30, 31. Sarkis, Atölyeden Görünüm.

Sarkis, farklı açılardan izlenebilen yapıtının (Görsel 29, 30 ve 31) oluşum hikayesini şu şekilde anlatır; “Bu yapıt 2000 yılında doğdu. Belirli bir yer içinde doğdu bu. Bir aktivistin bir giysisi olarak doğdu bu. 1986’dan beri çalıştığım bir giysi sanatçısı var, ondan istedim ama anlatarak istiyorum. Dedim ki, bu yirmi-yirmi iki yaşındaki kızın geçmişini taşıması lazım dedim. Bu çok konuşuldu. Haftalarca, aylarca konuşuldu. Bu geçmiş taşımayı kendi küçüklüğünden beriki giysilerini üzerine dikmekle yaptı ve bir takım balerin ayakkabıları, çocukken gözlüğü, yediği şekerler, ondan sonra orada bir elbise, tabii içerisi bir dünya güzeli, dünya güzeli. Sonra bu elbise bir ikona gibi oldu benim için. Birkaç sergiye gitti ve oranın göz bebeği oldu, göz bebeği en güzel laf değil mi...”⁹ Sarkis'in yerleştirmelerinin her

⁹ Sarkis (“Benim Sanatım” NTV), <https://www.youtube.com/watch?v=vgy0USHA10M> Erişim: 19.04.2020.

kuruluşunda ortaya yeni bir bileşim çıkar; nesnelere yeniden gruplanarak ve sürekli biçim değişikliğine uğrayarak daimi bir akışın öznelere olurlar (Fleckner, 2016, s.9).

Sarkis'in, 22 yıl aradan sonra, 1986'da İstanbul'da Maçka Sanat Galerisi'nde açtığı "Çaylak Sokak" sergisi ismini doğup büyüdüğü sokaktan alır. "İstanbul'u zihinsel olarak terk etmemiştim ... ve beni bu sergiyi yapmaya davet ettiklerinde, kafamda canlanan imge çalışma mefhumumu keşfettiğim yere geri dönmekti" (Fleckner, 2016, s.145) diyen sanatçının sergisi otobiyografik izler taşır. "Sanki bir çocuğun eve dönmesi gibi bir şey oldu bu"¹⁰ cümlesinde de sanatçının heyecanını okumak mümkündür.



Görsel 32. Sarkis, "Çaylak Sokak", 1986, İstanbul.



Görsel 33 ve 34. Sarkis, "Çaylak Sokak" enstalasyonundan detay, 1986, İstanbul.

Geçmişini taşımak konusundaki tavrını "Çaylak Sokak" sergisindeki yerleştirmeleri içine aldığı babasına ait ayakkabılarda da görürüz. Sergideki kendi yaşamına dair ipuçlarını sanatçının sözleriyle vurgulamak mümkündür; "Ve sergimin içinde kurduğum heykellerin malzemesi oldu ve onları çocukluğumdan kalma birtakım objeler aradı. Mesela babamın

¹⁰ A.g.e.

ayakkabıları vardı. Babam artık yürüyemiyordu. O ayakkabıların üzerine ben bir şey yazarak kurdum.”¹¹

Eserde otobiyografik izler taşıma yaklaşımı açısından, Sarkis ve Tracey Emin’in tavırlarındaki benzerlik anımsanırken kullanılan metaforların özne kurgusu ve geçmişî yansıtma yöntemlerindeki farklar da dikkat çeker. İzleyicinin Emin’in çadırının içine girerek eserin bir parçası olması beklenirken, Sarkis’in sergilediği ayakkabıları giyinme deneyimi izleyiciden beklenmez. İzleyici, fiziksel olarak eseri giyinmese de eserle karşılaşma anında kendi geçmişinden izlerin peşini sürmesi zihinsel ve duygusal olarak olasıdır. Sanat eyleminde sanatçının yaşamından izler ile karşılaşmak, izleyici için bir başkasının baktığı yerden yaşama bakma ifadesi içerir. Bu ifade aynı zamanda bir başkasında kendini görmek olarak karşılık bulur. Sarkis’in sergilediği babasına ait ayakkabılar ile karşılaşan izleyicinin kendi geçmişine gitmesi olasıdır. Belki, eve gelip kapı önünde çıkarılan erkek ayakkabıları, belki kendi babasının ayakkabıları, belki de bir baba olarak kendi ayakkabıları. Hatta kim bilir, belki de bir cenaze evinin önüne bırakılmış bir çift ayakkabı imgesi... Bir çift ayakkabının izleyicide uyandıracığı his kendi yaşanmışlıklarının izleri ile yeniden karşılaşmasına kapı açabilir.

Kişisel geçmişî sorgulama ve bir açıdan kendini ifşa etme olarak tanımlanabilecek tavrı ile Nedko Solakov, “Top Secret” eseri ile konuya ilişkin bir örnek sunmakta birlikte ideolojik ve toplumsal göndermelerde bulunur.



Görsel 35. Nedko Solakov, “Top Secret”, 1989-90.

¹¹ A.g.e.

Solakov, kimliğe ve aidiyet duygusuna dair ifadelerini, siyasi değişiklikler ve yeni toplumların temellerini sorgulayan bir yaklaşım ile oluşturur. “Top Secret” eserini Bulgaristan bağımsızlığını kazanır kazanmaz gerçekleştiren Solakov, Bulgar gizli polisinin kendi dosyalarını anımsatan bir dizi kartla dolu çekmeceler ile geçmişini sorgularken aynı zamanda aynı olayların bir daha yaşanmamasının nasıl sağlanabileceğini de sorar. Solakov’un “Top Secret”/“Çok Gizli” eserinin künyesi; akrilik, çini mürekkebi, yağlıboya, fotoğraflar, karbon kalem, tunç, alüminyum, tahta ve utanç verici bir sır. 14x46x39 cm. şeklindedir. (Hicks, 2015, s.154-155).

Solakov’un kimlik ve toplum vurgusu, Sarkis’in bellek ve anı kavramlarını kişisel olduğu kadar ortak olarak değerlendirmesi edimini hatırlatır. Ayrıca, Solakov’un çekmecelerinde birikenler Aliye Berger’in sandığında topladığı objelerdeki gibi anısal bellek ile biyografik okuma parçaları sunar.

Sanatta yaratıcı edimi, “geçmekte olan ânın, o ânın barındırdığı bütün sonsuzluk unsurlarını” (Baudelaire, 2019, s.11), içermesi yönüyle ele alabileceğimiz sayısız sanatçı sıralamak mümkündür.

“Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığı ile duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder” (Kuspit, 2010, s.31). Sanat eyleminde sanatçının kendini ifade etme arzusuyla belleğinde anılarını yeniden inşa ederken kendini tanımlaması, “kazınmış veya esrarengiz bir geçmişi yeniden inşa etmeyi hâlihazırda aramanın anlatısı” (Ranci re, 2020, s.129)’dır. “Geçmişin tüm anlamı bizim ona şimdi bulunduğumuz noktadan bakarak verdiğimiz anlamdır” (Sözer, 2019, s.113). Bu bakış, kişisel bellek yansımalarını içerir.

1.3. Kişisel Bellek Yansımaları

Şimdinin içinden anılarımıza dönüp baktığımız noktada onların saklı olduğu yer olmasıyla kişisel bellek karşımıza çıkar. Öznele yaklaşım ile geçmişteki bir an’ı düşünme edimi an’ın yeniden inşasını beraberinde getirir. Günlük yaşamın sıralayabileceğimiz sayısız herhangi bir parçasında; bir bardak çayda, yürüdüğümüz sokakta, işittiğimiz bir melodide,

okuduğumuz bir cümlede; belleğimizde ikamet eden anılarımız canlanabilir. Evimizin adresi, eğitim hayatımızda edindiğimiz bilgiler, araba kullanma becerisi, bir kurabiye tarifinin malzeme listesi gibi yaşamın içindeki öğrenilen bilgilerin saklandığı yer olarak bellek; aynı zamanda duygusal izlerin de mekanıdır. Bu bağlamda çeşitli türlere ayrılan bellekler arasında; kişisel yaşamın parçalarını içermesiyle otobiyografik bir yaklaşımla anısal bellek konuya ilişkindir.

Psikologlar genellikle anlamsal (semantik), anısal (epizodik) ve işlemsel (prosedürel) belleği birbirinden ayırırlar (Boyer ve Wertsch, 2015, s.6). Anısal ve anlamsal belleği temel alan otobiyografik bellek; “kişisel olayların zamanı ve yerine ilişkin olan, kişi tarafından canlı olarak hatırlanan anılarla ilgili bellek” şeklinde tanımlanır¹². “Anısal bellek genellikle, yaşanan olay sahnesinin hayali olarak yeniden ziyaret edilmesine dayanır” (Suddendorf ve Corballis, Tulving’den aktaran, Boyer ve Wertsch, 2015, s.8).

Herman Ebbinghaus (1885/1964), Sir Francis Galton (1883)’un yirminci yüzyılın sonlarında kaleme aldıkları otobiyografik anıların araştırılması üzerine metinlerine ek olarak, Fransız psikolog Théodule Ribot da aynı dönemde bellekle ilgili araştırmalar yapmıştır. 1882 tarihli metni, otobiyografik bellekle ilgili ilk kuramlardan biri olmakla beraber, çarpıtılmış anılar ve beyin hasarı sonrası görülen işlev bozukluklarıyla ilgili ayrıntılı olgu çalışmalarını da psikolojiye kazandırmıştır (Boyer ve Wertsch, 2015, s.44-45).

Bellek ve hatıra kavramlarının Latince “*memoria*” sözcüğünde buluşmasını Draissma şu şekilde ifade eder:

Batı kültürü tarihinde, bellek ile yazı arasında daima yakın bir bağ olmuştur. Latince *memoria* sözcüğünün iki anlamı vardı: “Bellek” ve “hatıra”. İngilizcedeki “*memorial*” sözcüğü de eskiden iki anlamda kullanılmaktaydı: “Hatıra” ve “yazılı kayıt”. Bu ikilik, insanın hatıraları ile bu hatıralardan bağımsız olarak bilgiyi kaydetmek için keşfedilmiş araçlar arasındaki bağlantıyı vurgular (2018, s.47).

“Geçmişten gelen görsel kazanımlar, benim şimdiki algısal alanımda uygun yerlere, bunları en yararlı şekilde tamamlayarak yerleştirirler” (Arnheim, 2012, s.106). Yaşamın kayıtlarına yeniden ve yeniden dönüp bakabilmek insan ruhunun yapısal bir özelliğidir. Akılda tutma çabası olsa da olmasa da yaşadığımız bir olay, duyduğumuz bir söz

¹² <https://www.psikolojisozlugu.com>, Erişim: 11.05.2021.

belleğimizde yerini bulup iz bırakır, gerektiğinde o ize geri dönebiliriz, yani anımsarız (Sözer, 2019, s.44).

Ruhbilim terimi olarak bellek; “Öğrenilmiş ya da baştan geçmiş bir şeyi zihinde tutma yetisi, hafıza” şeklinde tanımlanır¹³. Boncompagno’ya göre, “Hafıza, geçmiş şeyleri hatırlamamızı, mevcut şeyleri kucaklamamızı ve gelecek şeyleri geçmiş şeylerle olan benzerlikleri aracılığıyla müşahede etmemizi sağlayan, doğanın muhteşem ve hayranlık verici bir nimetidir” (Aktaran, Yates, 2020, s.70). Ribot’a göre, bellek kelimesi günlük dilde üç anlam içerir; “belli durumların muhafazası, yeniden üretimi ve geçmişteki konumlanışları” (Aktaran, Draaisma, 2018, s.168).

Kişisel bellek açısından insan özel bir geçmişe sahip olurken, toplumsal bellek açısından ise toplumun tarihi oluşur (Sözer, 2019, s.44). Hegel’e göre, bellek, tarihin içsel temelini oluşturması özelliğiyle, bir tür hami gibi tarihin akışına eşlik eder. Yazılı tarih, Hegel’in deyişiyle “tarihin düzyazısı”, bir ayna misali devletin içkin gerçekliğini yansıtır. Hegel, bu ilişkiyi zamanın tanrısı Kronos ile politikanın tanrısı Zeus arasındaki çatışma biçiminde, alegorik bir tarzda sunar (Aktaran, Traverso, 2020, s.25). Yunan mitolojisine göre; “Adı bellek anlamına gelen Mnemosyne Uranos’la Gaia’nın kızıdır. Efsaneye göre Zeus Pieria dağlarında dokuz gece yatmış ve Mnemosyne de dokuz Musaları doğurmuş”¹⁴. Kronos, kendi çocuklarını öldürür ve ardında iz bile bırakmadan yolu üzerindeki her şeyi yiyip yutar. Ama Zeus, Kronos’un egemenliğini elinden almayı başarır; çünkü zamanın, önüne çıkan her şeyi talan eden geçişinden sonra, bellek tanrıçası Mnemosyne’nin toplayabildiği her şeyi tarihe dönüştürebilen “devlet”i yaratmıştır (Traverso, 2020, s.26).

Kendimizden başka hiç kimseye ait değilmiş gibi görünen kişisel anıların başlangıç noktası ya da unsurları belirli toplumsal ortamlarda bulunabilir. Her bireysel belleğin kolektif bellek üzerinde bir bakış açısı bulunur ve bu bakış açısı kurulan ilişkilere bağlı olarak değişir. Bireysel bellek tamamen yalıtılmış ve kapalı değildir. Bir kişi kendi geçmişinden bahsetmek için kendisinin dışında var olan referans noktalarına yönelir. Kolektif bellek

¹³ Türkçe Sözlük (1974). Türk Dil Kurumu Yayınları, Sayı: 403, Ankara: Bilgi Basımevi, s.107.

¹⁴ Erhat, Azra. (2011). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s.2i07.

bireysel bellekleri kapsar fakat onunla karışmaz. Bireysel ve kolektif bellek zaman ve mekan içinde sınırlı olmakla beraber ikisinin sınırları aynı değildir, bu sınırlar daha sıkışık veya genişlemiş olabilir (Halbwachs, 2019, s.59-64).

Bellek, ister bireysel olsun ister kolektif, daima şimdiki zamanın filtre ettiği bir geçmiş görüntüsüdür ve belleğin geçmiş algısı kesinlikle tekildir (Traverso, 2020, s.21-23). Frolov, “Bellek, belli bir bireyce kurulan zihinsel gerçeklik modellerinin tüm toplamını oluşturur” tanımına, psikolojideki karşılığı olarak bireyin dünyayla etkileşiminin sonuçlarını kendinde koruma yetisi ve nesnelere bellek oluşumlarını yeniden üretmesine olanak vermesi üzerinden açıklık getirir.¹⁵

İnsanlık tarihi boyunca mağara resimlerinden kil tabletlere, papirüsten parşömene, kağıt yüzeyinden bilgisayar ekranına uzanan bellek yardımcılardan söz edebiliriz. Bir olayı, olguyu, durumu hafızaya nakşetmek için çeşitli yüzeylere resmeden, sembollerle çizen, harflerle yazan insan, bin yıllardır değişen, dönüşen, gelişen yaşam koşullarında anımsama ve kaydetme ediminden vazgeçmemiştir. Kayıt malzemesi hayvan kemiklerinden oluşturulan sivri uçlu gereçlerden styluslara, fırçadan kaleme, fotoğraftan ses ve görüntü kayıtlarına, el yazmalarından daktiloya bilgisayara evrilirken; ifade biçimi günlük yaşamda, bilimde, sanatta çeşitlenmiştir.

Yapay bellek olarak adlandırılan yardımcı bellekler doğal belleğin işini hafifletmekle ve hatta bazen onun yerine geçmekle kalmamış hatırlama ve unutmaya dair görüşlerimizi de şekillendirmişlerdir. Bellek sanki üzerine bir şeyler kazılabilen bir yüzeymişcesine, bazı olaylar hafızamıza kazınır; saklamak istediklerimizi yazarız, unuttuklarımız ise hafızamızdan silinmiştir (Draaisma, 2018, s.19).

Anılarımızdan ibaret olduğumuza ve bizi anılarımızın yönlendirdiğine inanan Augustinus *İtirafı*’da (*Confessiones*) belleği “engin bir meydan”, zihnin “bilgi hazinesi” olarak tanımlar. Gücüne hayranlık duyduğu belleği, “kimsenin dibine ulaşamadığı” büyük bir “oda” olarak çizer (Aktaran, Boyer ve Wertsch, 2015, s.302). Belleği bir yarı-mekan olarak

¹⁵ Frolov, İvan. (1991). *Felsefe Sözlüğü*, (Aziz Çalışlar, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi, s.43-44.

gören Aziz Augustinus, “Bir iç yer; buna yer demek de doğru değildir gerçi. Engin, ölçülemez boyutta bir mabettir. Derinliğini kim ölçebilir ki?” diyerek, her insanın ömrü boyunca sayısız hatıra toplamasının yer kıtlığına neden olmayacağını çünkü belleğin fiziksel sınırlarının olmadığını ifade eder (Aktaran, Draaisma, 2018, s.88).

Bellek, algı ve imge ilişkisi kaçınılmazdır. Aristoteles’in duyuşal psikolojisinde bellek, duyuşlar yoluyla imgeleri içerir (Draaisma, 2018, s.48). Aristoteles’e göre, “hafıza duyuş algılarından edinilen zihinsel resimlerin bir toplamıdır, ancak fazladan bir zaman unsuru içerir, zira hafızanın zihinsel imgeleri mevcut şeylerin algısına değil geçmişteki şeylere aittir” ve zihinsel imgenin oluşumu, izlenimin uzun süre dayanıp ya da hemen silinip gideceği kişinin yaşına ve mizacına bağlıdır (Aktaran, Yates, 2020, s.46). Douwe Draaisma, Sokrates’in belleği çok yumuşak ve cıvık bir balmumu tablete benzettiğini; Freud’un ise, yüzeyde hatıra izi olmasa da bu yüzeyin altında silinmeyecek şekilde depolanmış hatıra katmanları olduğuna işaret etmek için yazboz tahtası metaforunu kullandığını; Carus’un ise hekim ve sanatçı olarak, belleği büyük bir labirente benzettiğinden bahsederek “metaforlarda, metaforu kullanan kişilerin çevrelerinde belleğin gizli süreçlerini yansıtmak güçlü imgeler ararken gördüğü şeylerin muhafaza edildiğini” anlatır (2018, s.20-21).

Hafıza ve hatırlama arasındaki ayrımı Aristoteles’in yaklaşımıyla açıklamak mümkündür; “Hatırlama, kişinin önceden sahip olduğu bir bilgi veya duyuşu geri getirmesidir. Hafızanın içerikleri arasında kişinin yolunu bulması, hatırlamaya çalıştığı şeyi araması iradi bir çaba ister” (Yates, 2020, s.46). Hatırlama ilminin keşfi Keoslu Simonides’e mal edilir (Draaisma, 2018, s.67). Sokrates öncesi döneme ait olan, lirik şair ve epigram yazarı Simonides’e (MÖ 556-468) göre; zihnimizin en eksiksiz resimleri duyuşların ona aktardığı ve üstüne nakşettiği şeylerden oluşurken, işitme ya da düşünme yoluyla edinilen algılar ancak aynı zamanda gözler aracılığıyla zihnimize aktarılır; çünkü duyuşlarımızın en keskin olanı görme duyuşudur. Latinceye “Melicus” olarak çevrilen “ağzından bal damlayan” lakabıyla anılan Simonides’e başka yenilik atfeden Plutarkos’un aktardığına göre Simonides, “resmi sessiz şiir olarak adlandırılıyordu, şiiri ise konuşan resim; zira ressamların gerçekleşmekte olduğu anda tasvir ettikleri eylemleri, sözcükler olup bittikten sonra tasvir eder” (Yates, 2020, s.18-46). Simonides’in hafıza ve hatırlama edimine dair Draaisma’dan şu anlatıyı okuyabiliriz;

Simonides bir gün Scopas adlı bir asilzade şerefine verilen bir ziyafette şiir okumaya davet edilmiş. Şiirini okuduktan kısa bir süre sonra onu dışarı buyur etmişler. Simonides oradan uzaklaşırken şöenin verildiği salonun damı çökmüş. Misafirler molozların altında ezilip parçalanarak tanınmayacak hale gelmiş. Simonides kimin nerede olduğunu hatırladığı için ölü yakınlarını cenazelerine yönlendirebilmiş (2018, s.67).

Bu hikâyeyi *De oratore* adlı kitabına alan Cicero'ya göre; Smonides bu olaydan şöyle bir sonuç çıkarmış;

Bu (hafıza) yetisini geliştirmek isteyen kişilerin birtakım yerler seçmeleri, hatırlamak istedikleri şeylere dair zihinsel imgeler oluşturmaları ve bu imgeleri seçtikleri yerlerde saklamaları gerektiğine hükmetti. Böylelikle yerlerin düzeni şeylerin düzenini muhafaza edecek, şeylere dair imgeler ise şeylerin kendisini işaret edecekti. Yerler ve imgeler balmumundan bir tablet ve üstüne yazılan harfler gibi kullanılabilecekti (Aktaran, Yates, 2020, s.16).

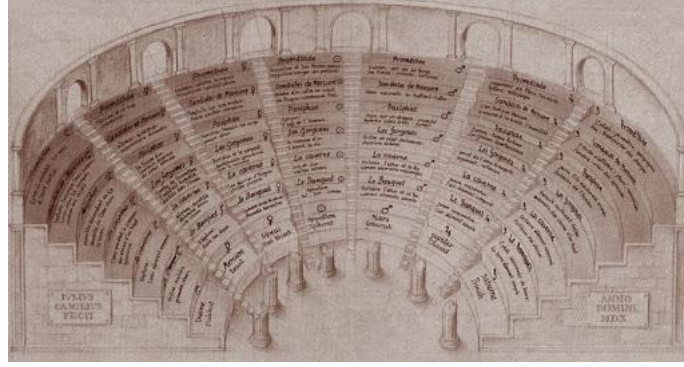
Belleği, bir tiyatro yapısı ile özdeşleştiren görüşlerden birini anlatan; Simon Critchley'in "*Bellek Tiyatrosu*" isimli kitabının arkasında şu cümleye yer verilir; "Edebi bir dille yazılmış bir kurmaca, yer yer otobiyografi, felsefi bir risale ve tarihsel bir inceleme". Critchley'e göre; "Bir Rönesans bellek tiyatrosunun en gözüpek ve akılda kalıcı örneği 1480 yılı civarında doğan Giulio Camillo Delmino'nunkidir" (Critchley, 2015, s.20). Yapıta göre, "İnsan kendi belleği içinde adeta bir binanın, daha doğrusu bir mağazanın içindeymiş gibi gezinebilecek, oradaki nesnelere inceleyecektir" (Critchley, 2015, s.18). Bütün İtalya ve Fransa onun tasarladığı tiyatrodan bahsediyor, yapıtın esrarengiz ünü sanki her geçen yıl artıyordu. İmgelerle bezeli, ahşap bir Tiyatro, Venedik'te Erasmus'un mektuplaştığı birine bizzat Camillo tarafından gösterilmişti (Yates, 2020, s.149). Camillo'nun Venedik'te bellek tiyatrosunun küçük ahşap bir versiyonunu inşa etmiş olduğu ve 1530'da Fransa Kralı I. Francis'in talebiyle, bellek tiyatrosunun tam ölçekli bir versiyonunu inşa etmesi için Paris'e gittiği ama tiyatronun hiç tamamlanmamışsa da çeşitli maketlerin üretilmiş olduğu söylenir. 1554'te, Camillo öldükten sonra Venedik'te *L'Idée del Teatro dell'eccelesse*, M. Giulio Camillo başlıklı, yedi bölümde nesir diliyle tiyatronun yedi basamağının anlatıldığı, elyazması bir metin yayınlanır. (Critchley, 2015, s.20).

Camillo, yaptığı tiyatrodan kimi zaman inşa edilmiş bir zihin yahut ruh olarak, kimi zaman da zihnin veya ruhun pencereleri olarak söz ediyor. İnsan zihninin algılayabileceği ama fiziksel gözümüzle göremeyecğimiz ne varsa, zihnin derinlerinde gizlenmiş olan her şeyi bir

anda algılayabilmek; fiziksel bakma edimi yüzünden yapıtı tiyatro olarak adlandırıyor. (Yates, 2020, s.150). Yates, yapıtın izleyici ve seyirci unsurlarının yer değiştirdiğini ve tiyatronun yedi basamağın üzerinden yedi gezegeni temsil eden yedi asma merdiveni şu şekilde anlatmaktadır;

Camillo'nun tiyatrosunda tiyatronun normal işlevi tersine çevrilmiştir. Basamaklarda oturmuş, sahnedeki oyunu izleyen bir seyirci kitlesi yoktur. Sahnenin yegâne "izleyicisi", sahnenin bulunması gereken yerde durmuş izleyicilere ayrılan salona bakmaktadır; yedi kademe üstünde yükselen, yedi kere yedi kapının üstündeki imgeleri izlemektedir (2020, s.156).

Camillo'nun bellek tiyatrosunda, "Antik tiyatrolarda olduğu gibi, en seçkin konuklar en önde oturmakta, en önemli hatırlatıcı nesnelere tiyatronun alçak yerinde, "il primo grado del Theatro"da bulunmaktadır" (Critchley, 2015, s.20-21).



Görsel 36. Giulio Camillo's Theatre of Memory / Giulio Camillo'nun Hafıza Tiyatrosu.

Critchley, Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi* ile Camillo'nun tiyatrosunu hatırlama aksesuarlarıyla dolu olmaları açısından ortaklıklarını inceler;

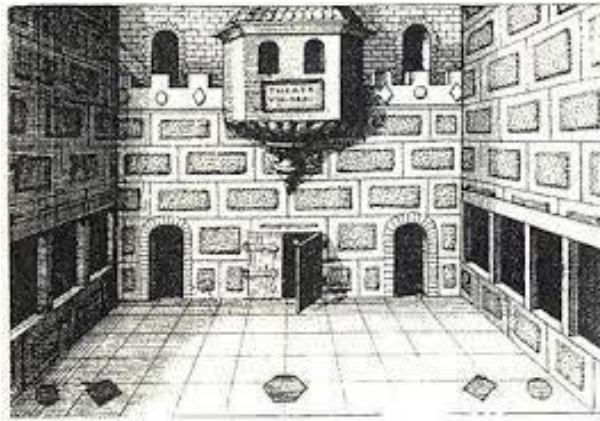
Tinin Fenomenolojisi, dünyanın tarihsel gelişiminin izlediği uzun yolun, belleğin ambarında tutulup takınaklı bir biçimde tekrar tekrar oynatıldığı bir bellek tiyatrosudur. Hegel, Tinin hareketinin kendine geri dönen bir çember, başlangıcını varsayımsal olarak kestirip ona ancak en sonda ulaşan bir çember hareketi olduğunda ısrar eder. Tinin tiyatrosu bir küredir (Critchley, 2015, s.28-29).

Hegel'e göre, zihin bireye özgüdür ve bu öznellik tinsel bir dramdır; hatırlama sanatı sayesinde kendimizi bütünün perspektifinden görmeyi öğreniriz. Camillo'nun tiyatrosunda özne sahnede, hatırlanacak şeyler seyirci koltuklarına yerleştirilirken; Hegel'in tiyatrosunda özne o koltuklarda tek başına oturup Tin'in büründüğu şekillerin sahnede devasa bir şerit üzerinden geçişlerini seyrederek ve hepsini hatırlamaya çalışır (Critchley, 2015, s.29-30). "Hegel'in bellek tiyatrosu sadece geçmişin bir haritası değil, geleceğin bir

planı, öngöründe bulunmaya yönelik bir bellek tiyatrosuydu da belki. Herkesin kendi bellek tiyatrosu olabilirdi. Herkes kendisinin bellek tiyatrosuydu” (Critchley, 2015, s.38).

Bir başka, bellek ve tiyatro ilişkisi kuran, İngiliz Robert Fludd (1574-1637), *ars memoriae*'si, insan zihnini bir mikrokozmos olarak temsil etmesi ile bellek teorilerini etkiler (Draaisma, 2018, s.70). Hermetik filozofların en tanınmışlarından biri olan Robert Fludd için gravürlerle bezeli çok sayıdaki soyut yapıtlarında kullanılan çizimler önemliydi, çünkü bunlar felsefesini görsel olarak ya da hiyerogliflerle sunma amacının parçasıydı (Yates, 2020, s.344-348).

Fludd, hem sözcükleri hem de şeyleri hatırlamak için bir hafıza yeri sistemi olarak kullandığı tiyatro ya da sahne resmini şu sözlerle ifade eder; “Tiyatro olarak adlandırdığım şeyle, içinde sözcükler, cümleler, konuşmanın belli kısımları ya da öznelerin eylemlerinin cereyan ettiği bir yeri kastediyorum, *komedy ve tragedyaların icra edildiği bir halk tiyatrosunda olduğu gibi*” (*Utriusque Cosmi ... Historia*, II, 2'den, Aktaran, Yates, 2020, s.356).



Görsel 37. Fludd'ın *ars memoriae*'sinde yapay bir bellek olarak tiyatroyu tasvir eden gravür.

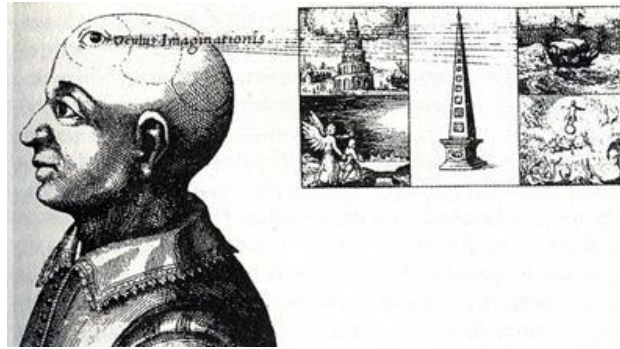
Fludd, hatırlatıcı imgelerin depolandığı tiyatro ile; bugün oyunun oynandığı yer anlamına gelen ve sahne olarak adlandırılan yeri kasteder (Draaisma, 2018, s.71); Fludd'ın, “sahnenin zeminle bir olduğu, seyircilerin oturacağı balkonlar ve kuşatma sahnelerinin canlandırıldığı ikinci bir katın bulunduğu büyük ahşap bir yapıdan oluşan” bellek sahnesini Yates, şu sözlerle anlatır;

Resme baktığımızda karşımızda duran duvar, sahne cephesidir; üstünde, tıpkı klasik tiyatro sahnelerinin cephesinde olduğu gibi, beş giriş bulunur.

Gelgelelim klasik bir sahne değildir bu. Elizabeth ya da I. James dönemine özgü çokkatlı bir sahnedir. Girişlerin üçü zemin kattadır; bunların ikisi kemerlidir, ortada ise sağlam menteşeli iki kanatla kapatılabilen, resimde aralık durduğu görülen bir giriş kapısı bulunur. Geri kalan iki giriş üst kattadır; bunlar dendanlı bir terasa açılır. Terasın ortasında, bu sahnenin çok göze çarpan bir unsuru olarak bir cumba ya da üst kat odası bulunur (Yates, 2020, s.356).

Yates, Fludd'ın herhangi bir tiyatroyu değil, Shakespeare'in oyunlarının sahnelendiği Globe Tiyatrosu'nu tasvir ettiğini ileri sürer. İlk Globe Tiyatrosu 1613'te bir yangında kül olmuş, temeli üzerinde ikinci bir tiyatro kurulmuştu. İkinci tiyatronun birincinin aslına sadık kalınarak yapılmış bir kopyası olduğu kabul edilir (Draaisma, 2018, s.72).

Belleğin bir tiyatro mekanı ile özdeşleştirilmesi; tiyatro sahnesinin canlı bir yaşamsal parça olmasıyla ilişkilendirilebilir. Hatırlama edimi, algı, hayal gücü, imge, zihin kavramlarının ayrılmazlığına; Fludd'ın insan zihnini üç bölüme ayıran yaklaşımı üzerinden bakılabilir.

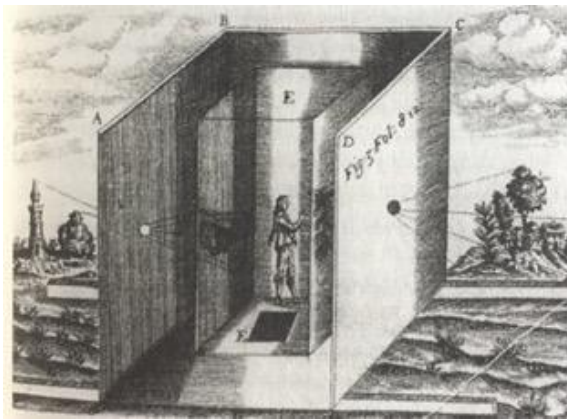


Görsel 38. Fludd'ın insan zihnini üç bölüme ayıran yaklaşımı.

Fludd'ın insan zihnini üç bölüme ayıran yaklaşımı, beynin karıncıklarının şematik tasvirinde tekrar ortaya çıkar (Draaisma, 2018, s.72); Resimde başının ön kısmında büyük bir "hayal gücü gözü"/"imgelemin gözü" bulunan bir adam, yanında ise hafıza imgeleri içeren beş bellek yeri görülür. Beş sayısı, Fludd'ın hafıza yerleri tasarlamak için en sevdiği sayıdır. Diyagram aynı zamanda bir hafıza odasının içinde tek bir ana imge bulundurma ilkesine örnek oluşturur. Ana imge bir dikilitaşdır; diğerleri ise solda Babil Kulesi, Tobias ile Melek; sağdaki tasvirlerden birinde fırtınaya yakalanmış bir gemi ve lanetlilerin cehenneme girişini gösteren Kiyamet Günü'dür. Fludd'ın bu imgeleri neden seçtiğine dair bizzat sunduğu herhangi bir açıklama yoktur (Yates, 2020, s.348).

Bellek, imge, hafıza, algı kavramlarının etrafındaki düşünsel süreç ve araştırmalar; bu kavramların fotoğraf, camera obscura ve film gibi buluşlar ile ilişkilendirildiğini gösterir. Özne, bellek, imge ilişkisi sunmasıyla, fotoğraf ile ilgili kaleme alınmış ilk makalelerde fotoğraf levhası ‐hafızası olan ayna‐ olarak tanımlanır (Draaisma, 2018, s.103).

1839’dan itibaren fotoğrafçılık, optik bilgiyi depolayıp yeniden oluşturabilen etkileyici bir tekniğe dönüşür; 1877’de Edison, fotoğrafın göz için yaptığını kulak için yapan fonograf adlı bir aleti tanıtır ve böylece teknoloji, zaman içinde birbirinden ayrı iki duyumuza dış bellekler sağlamış olur; fotoğraf ve fonograf bilgi kaydı ve yeniden üretimi konusunda yapay bellekler haline gelir (Draaisma, 2018, s.102-103). Fotoğraf, zihnin göze benzerliğini ifade etmek üzere, görsel izlenimler oluşturmak gibi bellek süreçlerini açıklamaya yönelik metafor olma özelliğini; 1895 sonrasında sinematografin icadı sayesinde hareketli görüntüler de yakalanıp kaydedilebilir hale gelmesine kadar korumuştur (Draaisma, 2018, s.145-172). Draaisma, *Sabit  z, Donuk  mge* alt başlığında; camera obscura’nın bellek psikolojisi üzerinde bıraktığı izleri inceler; fotoğraf makinesiyle birlikte imgeler, kelimenin hem teknik hem de günlük anlamıyla, sabitlenmiştir; camera obscura’nın arka duvarı üzerindeki hareketli imgeler değişim ve biçim yitimiyle ilişkilendirilirken, fotoğraf; kalıcı bir imgenin kaydedilmesinin bir metaforu haline gelir (2018, s.184).



Görsel 39. Camera Obscura, 1646.

Camera obscura en basit biçimiyle, duvarından birinde bir delik bulunan karanlık bir odadır; parlak ışıkta delikten giren ışınlar karşı duvara dış dünyanın bir görüntüsünü yansıtır (Draaisma, 2018, s.146). Karanlık ve kapalı bir mek na küçük bir delikten ışık girdiğinde, deliğin karşısında duran duvarda ters bir imge oluşacağı çok daha öncesinden

beri bilinmektedir; Öklid, Aristoteles, İbni Heysen, Roger Bacon, Leonardo ve Kepler gibi birbirinden çok uzak düşünürler bu fenomeni kaydetmişler ve bunun insanın görmesiyle koşutluk oluşturup oluşturmadığını sorgulamışlardır (Crary, 2019, s.41-42).

Descartes, *Dioptrique* adlı kitabında; camera obscura ile göz arasında bir karşılaştırma yapar; duvardaki delik gözbebeğine, cam mercek vitreous humora, görüntünün yansıdığı beyaz perde de retinaya karşılık geliyordu (Draaisma, 2018, s.146).

Richard Rorty, bu bağlamda, Antik Yunan ve ortaçağın iki düşünürünün, Descartes ve Locke'ın görüşünü karşılaştırır; Rorty'ye göre, iki düşünürün ortaklıkları; "insan zihninin, hem acıların hem de açık ve net fikirlerin bir İç Göz'ün önünden geçiş yaptığı bir iç mekân olarak tasarlanması... Yeni olan şey, bedensel ve algıyla ilgili duyuların... yarı gözleme tabi tutulan nesnelere olarak tek bir iç mekânın içinde yer alması kavrayışıydı". Descartes, *İkinci Meditasyon*'da şöyle der: "algı, ya da algılamamıza yol açan eylem görme değildir... yalnızca zihnin bakışıdır". Descartes'a göre dünyayı "yalnızca zihnin algılaması" sayesinde bilebiliriz ve dış dünyayı bilmenin önkoşulu, kişinin boş bir mekân içinde konumlandırılmasıdır. (Aktaran, Crary, 2019, s.58). Camera obscura'nın uzamı, kapalılığı, karanlığı, dışarıyla arasındaki sınır; ışığın camera'daki tek bir delikten geçerek içeriye girmesi zihnin duyularla değil, aklın ışığıyla aydınlatılmasına karşılık gelir, oysa duyular her zaman güneş ışığı tarafından sersemleştirilme tehlikesiyle karşı karşıyadır (Crary, 2019, s.59). Descartes'tan sonraki yüzyılda, camera obscura içindeki ters görüntü ayna ve prizmaların yardımıyla düze çevrildi; hatta bazı camera obscura'lar görüntüyü bir masa üzerine yansıtmayı bile başarmıştı; bu sayede bir cam ve prizma yardımıyla dış dünya izlenebilmekteydi (Draaisma, 2018, s.149).

Camera obscura, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllar boyunca, insanın görmesini açıklamak için olduğu kadar, algılayan kişi ve bilen öznenin konumu ile dış dünya arasındaki ilişkiyi tanımlamak adına en fazla başvurulan model olmuştur (Crary, 2019, s.41-42).

Camera obscura'yla ilgili olarak bilinen metaforlardan bir diğeri, Locke'un *An Essay Concerning Human Understanding* (1690) adlı yapıtında yer alır; Locke, düşünsel işlemleri uzamsal olarak görselleştirecek bir yol önerir; Locke'un metninde, oda fikrine başka bir anlam daha verilir; bu 17.yüzyıl İngilteresi'ndeki sözcüğün sözcük olarak taşıdığı anlamdır: *in camera* (oda içinde olmak); Locke, duyuların "dışarıdan, zihnin kabul odası olarak adlandırdığım yerde kabul edilmek üzere" taşındığını yazar; özne, camera obscura

sayesinde dışarıdaki dünya ile içerideki temsili arasındaki karşılıklı olma durumunu düşünsel bir içe bakışla üstlenir. (Crary, 2019, s.58).

Fotoğraf, anı olarak depolanan şeylerin değişmezliğini vurgular; hiçbir şeyi unutmayan, görsel deneyimimizin kalıcı bir kaydını içeren bellek metaforudur; Draper, bu bağlamda; zihni, duvarlarında “yaptığımız her şeyin silüetinin dizili olduğu sessiz bir galeri” olarak görür (Aktaran, Draaisma, 2018, s.166). Fotoğrafın bellek metaforu olarak anıları biriktirmesi, Dorothea Lange’ın “Fotoğraf zamandan bir anı çalar ve bu anı dondurarak yaşamı döüştürür” sözünü hatırlatır (Aktaran, Hodge, 2020, s. 159).

Bellekle ilgili tiyatro gibi mekansal ya da fotoğraf gibi görsel metaforların yanı sıra; belleğin şimdiki zamanda varoluşu üzerine yoğunlaşan görüşler; geçmişin yeniden yapılanmasını ifade eder.

Bellek daima şimdiki zamandadır ve yaşanmış deneyimden kaynağını alan bellek; tanık olduğumuz olgulara, tanığı ya da aktörü olduğumuz olaylara ve bunların ruhumuza kazdığı izlenimlere bağlı olmasıyla son derece öznedir (Traverso, 2020, s.16-20). Geçmişteki imgelerin kalıntısı belleğimiz aracılığıyla ortaya çıktığında, şimdiki zaman imgemizle karışır, hatta bunun yerine bile geçebilir; geçmişin deneyimleri şimdinin deneyimleriyle sürekli tamamlanır ve zenginleşir (Bergson, 2020, s.65).

Geçmişimizin hiçbir parçasının; belleğe yansıtılan bir imgenin, hiçbir hatıra unsuruna tutunamayarak, yalnızca saf ve basit imgelemi ya da kişisel olmayan temsili ortaya çıkarabilecek anılardan bütünüyle yoksun olmaması özelliğiyle bellekte mutlak bir boşluk yoktur; yeni imgeler, belleğimizin içindeki belli belirsiz ve kendi gerçekliğine sahip hatıralar tarafından tetiklenir (Halbwachs, 2019, s.93-94). Rudolf Arnheim, belleğin şimdinin algılanması üzerinde güçlü bir etkiye sahip olmasına başka bir bakış sunar (2012, s.98); şimdi algılanan bir şeyin kendine özgü bir kimlik taşıması gerektiğini, aksi halde geçmişte kazanılan hiçbir şeklin şimdi görülen bir şeye uygulanamayacağını söyler. Bergson’a göre (2020, s.227); “bellek şimdiki zamandan geçmiş zamana doğru bir gerilemeden oluşuyor değildir asla; tersine, geçmişten şimdiki zamana bir ilerlemeden ibarettir”.

Sanat eylemi; hem sanatçı hem de izleyici için belleği harekete geçirici özelliğe sahiptir. Kişisel belleğin sanat edimi ile ilişkisi açısından sanat, geçmişe bakmanın özel bir yolu olarak nitelendirilebilir. Sanatçı, yaratım sürecinde otobiyografik belleğine esin kaynağı niteliği yüklemeyi tercih edebilir. Bunun yanı sıra; sanatsal yaratıcılığın özünde kişinin

duygu ve düşüncelerini yansıtan bir ifade aracı olması bellek ve sanat ilişkisinin kaçınılmazlığıdır.

Fiedler'e göre; "Sanatın kökeni ve varlığı, görülür dünyanın insan zihninin kendine özgü bir gücü tarafından doğrudan kavranmasından kaynaklanır" (2017, s.55-56). Fiedler, sanat edimi ve zihin ilişkisini şu şekilde açıklar;

Sanatsal etkinlik, insanın kendisini son derece gizemli bir şey olarak görülür dünyayla karşı karşıya bulduğu zaman başlar; başına üşüşen ve ona yaratıcı biçimini veren gözle görünenin çarpıtılmış yığınyla, içten gelen bir ihtiyaç tarafından yönlendirilerek ve zihninin güçlerini uygulayarak uğraştığında başlar. Bir sanat eserinin yaratılmasında insan, doğayla fiziksel değil, zihinsel varoluşu için mücadeleye girer, çünkü zihinsel ihtiyaçlarının doyurulması aynı zamanda ona bütün çabalarının ve uğraşlarının mükâfatı olarak geri dönecektir. (Fiedler, 2017, s.59-60)

Herbert Read, (2020, s.22); bir imgeyi algısal canlılık durumunda kavrama ve hatırlama kapasitesinin, sanatçının, özellikle imgeci sanatçı tipinin, diğer insanlardan ayırıcı özelliği olduğunu ifade eder. Frank Lloyd Wright, "anlık görüntü ya da hayal, sanatı iç dünyaya ait, dolayısıyla kutsal bir şey haline getirir" der ve çağımızda sanatın hiç olmadığı kadar bireysel olduğunu vurgular (Aktaran, Artun, 2015, s. 84).

Sanatçının öznel edimi ve bellek ilişkisini, Braque'ın eskiz defterinde görülen özne kurgularını bellek, zaman ve hayal kavramları üzerinden ifade eden Ferit Edgü'nün anlatımına burada yer vermek yerinde olacaktır;

"... bu resimlerde gördüğümüz insan ve nesnelere, ressamın gözünü kapadıktan sonra belleğinde kalan çizgilerden, lekelerden ve renklerden başka bir şey değildir. Resmini, o anda, karşısında olandan yola çıkarak yaratmıyor Braque, bir zamanlar gördüğü, belki de hiç görmediği, düşlediği bir nesneyi, bir *nature-morte*'u, bir figürü resmediyor." (2013, s.89).



Görsel 40. Braque, 1917-1955 Eskiz Defterinden.

Belleğimizde “daha önceden kurulmuş” katrilyonlarca çağrışımın büyük ağı, sadece hafızamız veya kişisel referans kütüphanemiz değil aynı zamanda benliğimizin tüm bilinçli ve bilinç ötesi özüdür (Buzan ve Buzan, 2020, s.39). Bellekteki her iz, diğer izler tarafından sürekli etkilenmeye açıktır; bellekte birbirine benzeyen izler birbirleriyle temas ederek birbirlerini güçlendirecek veya zayıflatacak ya da birbirlerinin yerini değiştirecektir (Arnheim, 2012, s.101-102). Bu bağlamda, Bergson, (2020, s.37); “Eğer bu imgeyi tek başına bırakabilirsem eğer onu özellikle kabuğundan soyutlayabilirsem bir tasarıma dönüştürürüm. Tasarım tam da buradadır” ifadesi ile imge, bellek ve tasarım ilişkisini sunar.

Tony Buzan’a göre; Kelimeler yalnızca imgeleri beynimizden çıkaran ve diğer beyinlere ulaştıran taşıyıcılar gibidir. Kelimeler değil imgeler ve onların yarattığı çağrışımlar yolu ile düşünürüz (Buzan ve Buzan, 2020, s.44-45). Belleğimizdeki çağrışımları uyandıran imgeler yoluyla düşünme ve tasarım ilişkisini John Berger’e kulak vererek açıklamak yerinde olacaktır;

John Berger, “Hoşbeş” isimli kitabında, yazı masasının üzerindeki kâğıtların arasında rastlantısal bir imgeyle denk gelip belleğinde canlanan bir görselden bahseder (2017, s.74); “Geçen gün bir yığın altında bir arkadaşımın bana birkaç ay önce İspanya’dan gönderdiği bir kartpostala denk geldim. Üzerinde, dansçı fotoğraflarıyla ünlü İspanyol fotoğrafçı Tato Olivas’ın çektiği, bir Flamenko dansçısının siyah beyaz fotoğrafı vardı” diyen Berger, bu fotoğraf ile bir şeylerin hafızasında kımıldadığını hissettiğini, beklediğini ve yavaş yavaş netleştiğini anlatır; “Dans etmek üzere olan genç kadının fotoğrafı bana

kendi çizdiğim bir süsen resmini hatırlatmıştı. Birkaç sene önce yaptığım bir dizi resimden birini. Resmi buldum ve ikisini karşılaştırdım”. Berger, bu karşılaştırmanın sonunda; dansçının bedeniyle çiçeğin geometrisi arasındaki denklığı; iki imgenin hatları farklı olsa da enerjileri, jest ve hareketle ifade edilmiş biçimleriyle ortaklıklarını görür ve iki imgeyi birlikte tarayıcıdan geçirerek bir mektupla Tato Olivas’a gönderdiğini anlatır.



Görsel 41. John Berger, “Akademi” (detay), Tato Olivas.

Berger, cevapsız kalmaz ve Tato Olivas; İki imgenin “çakışmasının” ona başka bir fotoğrafı, dansçı Sara Baros’un bir fotoğrafını, hatırlattığını yazmış ve bir baskısını göndermiştir. Berger, bu cevap karşısındaki şaşkınlığını şu sözlerle ifade eder; (2017, s.74); “Dansçıyla süsen ikiz kardeş gibiydiler, tek farkları birinin kadın, diğerinin bitki olmasıydı. İnsanın aklına hemen fotoğrafçının ya da ressamın diğer imgeye “uydurmak” için çırpındığı geliyor. Ama öyle bir durum yoktu. İki imge şu âna kadar hiç yan yana konmamıştı.”



Görsel 42. “Sara Baras” (detay), Tato Olivas.

Berger, bu benzerliğin, kelimenin bildik anlamıyla mümkün olmasa da, yaradılışlarından geldiğini söyler (2017, s.74-75); “Flamenko dansının enerjisiyle açılan çiçeğin enerjisi aynı dinamik formülün ürünü gibiydi, farklı zamanlarda yakalanmış olmalarına rağmen nabızları

aynı atıyordu. Ritmik olarak birbirlerine eşlik ediyorlardı; evrimsel açıdansa birbirlerinden fersah fersah uzaktaydılar.”

Fischer’e göre; “Sanatçı olabilmek için yaşantıyı yakalayıp tutmak, onu belleğe, belleği anlatıma, gereçleri biçime dönüştürmek gerektir” (2017, s. 23). Sanat eyleminde bellek kavramına Sarkis’e dönerek bakarsak; “Sarkis’in kullandığı şekliyle bellek kavramı, geçmişten bir iz, bir hatıra, şimdiye ait olması artık mümkün olmayan sonlu ya da tanımlı bir eylemden öte bir şeydir. Bellek etkindir ve dönüşsüz olabilecek her şeye karşı savaş açar” (Fleckner, 2016, s.78).

“Belleğim vatanımdır” demişti; ama onun çalışması bir özyaşamöyküsünün imge ve nesnelere özel ve özerk bir geçmişin içinde aramaya kalkmaz. Bellek, boyutlarını ölçtüğümüz, kendimizle kaldığımız, kendimizi yalnız, sevilen, görülen ya da terk edilmiş bulduğumuz anda bir yerin kimliği olabilir. Aslında mekân daima bir yaşamın geçişini sembolize eder; biz ise, tıpkı bir yılanın derisini bırakması gibi, terekemizi sürekli fırlatıp atarız, ve bu tereke, içinde yaşadığımız koşullardır. (Fleckner, 2016, s.46)

Bellek, genellikle hatırlama edimi ile ilişkisinde taçlandırılırken unutma eylemine ilişkin olumsuz atfedilir. Oysa, “iyi ki hatırlamıyorum”, “hatırlamak istemiyorum” dediğimiz anlar vardır. İnsanın acılarının üstesinden gelmesi bellek ve unutma ilişkisindedir. Unutmak bazen başarısızlık değil, aksine ayakta kalma sebebidir.

Hatırlamanın ve unutmanın kavşağında bellek, sanatsal yaratıcılıkta hatırlanan bir an’ı esin kaynağı niteliğinde tasarıma yansıtma üzerine olabileceği gibi; an’ı unutmamak, kalıcı hale getirmek adına da kurgulanabilir.

Belleğimizin kişisel deneyimleri depoladığı kısmı olan otobiyografik bellek; kişisel hayat varlığımızı, bir anlamda geçmiş yaşam envanterimizi saklı tuttuğumuz yerdir. Ailemizle yaşadığımız eve, okulun ilk gününe ya da arkadaşlarımızla yaptığımız sohbetlere dair anıların saklandığı yer burasıdır. Nostaljiyi seven tavrıyla otobiyografik bellek en çok da çocukluğa ait anılara tutkundur (Üretmen, 2021, s.60-62).

Bu bağlamda, sanatta yaratıcı edimin kişisel bellek yansımalarına çocukluğu odak noktasına alarak bakmak raporun diğer bölümünü oluşturmaktadır.

1.4. Çocukluk Üzerine

Sanatı, ben kavramı ile katmanlı bir yapılanış olarak ele adığımızda kişisel bellek ve geçmiş inşalarına çocukluk kavramı üzerinden yaklaşmak mümkündür. Sanatta özne kurguları; benlik, imge ve çocukluk ilişkisi ile incelenebilir.

Bu noktada, özne kavramına Lacan'ın yaklaşımıyla değinmek üzere Hal Foster'ın "Öznenin Değişimleri" başlığı ile ele aldığı söylemlerine yer vermek yerinde olacaktır. Lacan, "*The Mirror Stage*"de, egomuzun ilk kez aynadaki ya da herhangi bir yansımada beden in kavranışında biçimlenişini ileri sürer. Bu bebekken sahip olmadığımız ancak önceden sezilen bedensel bütünlük imgesinde gerçekleşir. Bu imge, çocukluğa ait bu anda egomuzu imgesel olarak bulur. Kendimize aynada baktığımız anda bu benliği bir imge şeklinde görmek aynı zamanda öteki şeklinde görmektir (Foster, 2017, s.271).

Sanat eyleminin içerdiği öznel tavır; geçmiş yaşamın parçalarına kişisel bellek yardımıyla biyografik bir yaklaşım ile bakış; çocukluk ve oyun kavramları okumalarını beraberinde getirir. Belleğimizdeki anılara şimdinin penceresinden baktığımızda yeniden inşa ettiğimiz geçmişin içindeki çocukluk anılarının sanata yansıyan izlerine oyun ve oyuncak kavramlarıyla bakmak mümkündür.

Sanatın neredeyse insanla yaşıt (Fischer, 2017, s.30) olması gibi oyun kavramı da benzer bir tarihlendirmeye açıktır. Johan Huizinga, *Homo Ludens* adlı eserinde, oyunun kültürler arası yerini incelemeyi değil, "kültürün hangi ölçülerde oyunsal bir karakter gösterdiğini" araştırmayı amaçlar; çünkü, "oyun kültürden daha eskidir" (2006, s.16).

Huizinga; "akıllı insan" anlamına gelen "Homo Sapiens" teriminin türümüzü ifade etmek için fazla iyimser olduğunu, bunun yerine önerilen "imal eden insan" anlamındaki "Homo Faber" teriminin ise birçok hayvanı da niteleyebilme özelliğiyle yeterli bir ifade olmadığını belirtir. Bu niteliğin ortaklığı oyun oynama edimi için de aynıdır. "Homo Ludens" ise "oyun

oynayan insan” anlamıyla; imal etmek kadar esaslı bir işlevi ifade etmesiyle “Homo Faber” teriminin yanında yer almalıdır (2006, s.13).

Psikoloji, fizyoloji, sosyoloji, felsefe, antropoloji, arkeoloji gibi farklı bilim alanları oyun kavramını çeşitli yaklaşımlarla tanımlamışlardır. Psikoloji ve fizyoloji; oyunun doğasını, anlamını, hayat düzlemindeki yerini; hayvanlarda, çocuklarda ve yetişkin insanlarda gözlemler ve açıklamalar (Huizinga, 2006, s.17). Çeşitli bilim alanlarının buluştukları nokta ise, oyunun eğlenceli yanısıdır. Huizinga, (2006, s.19-20); oyunun bu “zevki yanı”nı “*aardigheid*” kelimesi ile açıklar; kelimenin “*aard*” kökünün “doğa, karakter” anlamında olması ile oyunu, herkes tarafından hemen tanınabilmesiyle, *bütünsellik* olarak adlandırır. Oyun, kültüre eşlik eden bir unsurdur ve oyunun varlığı ile her yerde, "gündelik" hayattan farklılaşan belirlenmiş bir eylem niteliği olarak karşılaşıyoruz.

Oyun, henüz kirlenmemiş zihinlerin en saf, en doğal halinden ortaya çıktığı için önemini korurken; oyunların başrol oyuncusu oyuncaklar, antik çağlardan bu yana çocuklar için hayatı anlamlandıran unsurlar olarak karşımıza çıkar. Antik kaynakların, epigrafik ve arkeolojik verilerin ışığında antik çağ oyun ve oyuncaklarının günümüze ulaşan yolculuğunu izleyebilmekteyiz. Platon için oyun, çocukların eğitiminin bir parçasıdır; Aristoteles’e göre, çocukların hayata hazırlanması için en iyi yol oyundur. Ayrıca Aristophanes, Plutarkhos gibi Antik Yunan ya da Suetonius, Ovidius Quintilianus gibi Romalı yazarların eserlerinde de oyunlara ve oyuncaklara dair anlatılara rastlarız (Gerçek, Eylül-Ekim 2018, s.75).

Antik dönem oyunları; Astragalos/Astragaloi, Pentalitha, Eis Omillan, Pleistobolinda, Parimpar/Artiasmos, Tropa, Ceviz Oyunları, Sphaira, Episkyros (Ephebike), Ephedrismos, Trigon, Ourania, Keretizein, Aporraksis, Askoliasmos, Micatio, Ostrakinda, Miada/Collabizare, Kryptinda, Helkystinda, Epostrakismo gibi isimler ile anılır (Çakır, Eylül-Ekim 2018, s.64-68).

Astragalos/Astragaloi; koyun ve keçi gibi hayvanların ön dizlerinde bulunan ve Grekçe *astragalos*, Latince *talus-tali* adı verilen aşık kemiğiyle oynanan oyunlara verilen genel bir isimdir. Heredotos’un kökenini Lidyalılara dayandırdığı aşık oyunu antik çağlarda hem

çocuklar hem yetişkinler tarafından tercih edilen bir oyun olmuştur (Çakır, Eylül-Ekim 2018, s.64). Türkçe ismiyle aşık oyunları, “aşık atmak” deyimini temelini oluşturur. Ostrakinda ise; iki takıma ayrılan çocukların seramik parçalarıyla oynadığı oyunun ismidir;

Bu oyunda bir seramik parçasının bir yüzeyi gece, diğer yüzeyi gündüz olarak belirlenir ve takım oyuncularından biri ‘gece’ veya ‘gündüz’ diyerek bu seramiği iki takımın ortasında duran çizgiye atardı. Çizgiye atılan seramiğin üst yüzeyini doğru tahmin eden takım kaçmaya başlarken diğer takım onları kovalar, tüm oyuncuların yakalanmasıyla birlikte oyun sona ererdi (Çakır, Eylül-Ekim 2018, s.67-68).

Oyuncak; “çocukların oynayıp eğlenmesine yarayan şey” olarak tanımlanır¹⁶. Antik çağda çocuk “oyuncak”ları için; oynamak, eğlenmek anlamındaki “*athiro*” fiilinden türeyen “*athirma*” terimi kullanılırken; Plategi, Plagones/Korai/Nymphai, Oyuncak Araba, Strombos, Trochos, Iygs/Iynks/Iunks/Iygga, Aiora, Yoyo, Tahterevalli, Çember çevirme oyununda kullanılan çember gibi oyuncaklar bilinir (Çakır, Eylül-Ekim 2018, s.68). Çocuklara doğum günü, yılbaşı ve Dionysos kültüne ait Anthesteria bayramlarında hediye edilen oyuncaklar; başta *terra cotta* / pişmiş toprak olmak üzere ahşap, fildişi, kemik, mermer, balmumu, deri ve bezden yapılmıştır (Çakır, Eylül-Ekim 2018, s.68). Maharetli ellerin türlü biçimlerde şekillendirdiği kilin, oyuncakların başlıca hammadesi olması; kuşkusuz kile istenen biçimin kolaylıkla verilebilmesi nedeniyle tercih edilirken dayanıklılığıyla antik oyuncakların bizimle buluşmasını sağlamıştır (Gerçek, Eylül-Ekim 2018, s.75).



Görsel 43. Geç Klasik veya Hellenistik Döneme ve Etrüsk kültürüne ait, oyun taşı olduğu düşünülen pişmiş toprak toplar. Metropolitan Sanat Müzesi, ABD.

Öte yandan oyuncakların daha hüzünlü bir kullanım amacı daha bulunmaktaydı. Yaşama erken veda eden, bazı mezar stelleri üzerinde oynamaya doyamadıkları oyuncaklarıyla

¹⁶ Türkçe Sözlük (1974). Türk Dil Kurumu Yayınları, Sayı: 403, Ankara: Bilgi Basımevi, s.623.

betimlenmiş, çocukların mezarlarına, belki de öteki dünyadaki yaşamlarında oynamaları için hediye olarak oyuncakları bırakılırdı (Gerçek, Eylül-Ekim 2018, s.79).

Bu hüznü tarafına rağmen oyun oynama eylemlerinden biri olan salıncakta sallanma tasvirinin oyuncak olarak karşımıza çıkması, yaşamın içinden doğallıkla sunulan, çocuk dünyasına bir bakış yansıtır.



Görsel 44. Pişmiş toprak salıncak (aiora) ve salıncakta sallanan kız modeli. MÖ 1600-1450. Geç Minos I dönemi. Hagia Triada, Girit. Heraklion Arkeoloji Müzesi.

Günümüzün de sevilen oyuncaklarından biri olan salıncak, Bizans Döneminde bilinen ismiyle “aiora”, antik çağlarda çocuklar tarafından sevilmiş, oturma yeri olan veya olmayan türlerde ve farklı büyüklüklerde yapılmışlardır (Çakır, Eylül-Ekim 2018, s.72).

Oyun, insanların bireysel veya gruplar halinde eğlenmek için düzenledikleri belirli kuralları olan etkinlikler (Çakır, Eylül-Ekim, 2018, s.60) olması özelliği ile; “Herkes hoş vakit geçirtmek için yapılan eğlendirici, şaşkınlık uyandırıcı, öğretici ya da estetik duyguları okşayıcı hüner: *Karagöz oyunu, Hokkabaz oyunu, Bale ve tiyatro oyunları. Zeybek, Karadeniz, köçek oyunları*”¹⁷ şeklinde tanımlanır.

Oyunun biyolojik işlevini tanımlamaya yönelik çok sayıda yaklaşım olduğunu belirtir Huizinga (2006, s.17-18); Bu yaklaşımlardan birine göre; oyunun kökeni, yaşam enerjisi fazlalığından kurtulmanın bir biçimidir. Bir diğer yaklaşıma göre, canlı varlık oyun oynarken, doğuştan gelen bir taklit eğiliminin hükmü altındadır veya bir gevşeme ihtiyacını tatmin etmektedir. Başka bir yaklaşıma göre ise; oyunun kökeninde, yarışma ihtiyacı içinde bir şeyi yapabilmeye yönelik kendiliğinden yatkınlıkta, egemenlik kurma

¹⁷ Türkçe Sözlük (1974). Türk Dil Kurumu Yayınları, Sayı: 403, Ankara: Bilgi Basımevi, s.623.

arzusu yatar. Bazı yaklaşımlar, oyunu zararlı eğilimlerden masum şekilde kurtulma yolu olarak kabul eder; gerçek hayatta gerçekleştirilmesi olanaksız arzuların bir kurmaca aracılığıyla giderilmesi ve böylece kişisel benlik duygusunun korunması sağlanır.

Aşık atmak deyiminin uzantısını antik çağın aşık oyunlarında izlediğimiz gibi; oyun kavramının kazanmak edimi ile ilişkisi oyun kelimesinin sözlük tanımında da karşımıza çıkar; “Hoş vakit geçirmek için karşılıklı yapılan ve hesap, dikkat, çeviklik ya da rastlantılara dayanan eğlenceli yarış: *Satranç, dama, bilardo, poker, tavla gibi tenis, futbol, cirit, esir almaca, çelik çomak da birer oyundur*”¹⁸.

Oyuna dair çok sayıda tanım ve yaklaşımın, belki de bir özetini içeren tanımı ile Huizinga’ya göre, oyun (2006, s.50); “özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, gerilim ve sevinç duygusu ile “alışılmış hayat”tan “başka türlü olmak” bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem veya faaliyettir”.

Schiller’in sözleriyle: “İnsan sözcüğün tam anlamında insan olduğu zaman oynar ve ancak oynadığı zaman tam anlamıyla insandır” (*Onbeşinci Mektup*) (Aktaran, Altuğ, 2018, s.31). Schiller, oyun kavramına öznel bir bakış sunar; varlığın kendisini ortaya koymasını insanın duysal ve akılsal güdülerinin birleşimi ile açıklar;

Schillere’e göre, ... Aynı zamanda hem özgürlüğümüzün bilincinde olduğumuz hem de varoluşumuzu duyumsadığımız; kendimizi hem madde olarak duyumsayıp hem de zihin olarak bildiğimiz bu tür durumları, *güzel nesne*’nin deneyiminde yaşar ve kavrarız. O halde gerçek olan ile ideal olanın, insanın duysal tikelliği ile akılsal tümelliğinin bağdaşması, insan bilincine ancak estetik deneyim olarak, yani güzelliğin ve sanatın deneyimi olarak girebilir. Bu bakımdan güzel nesne, insanın gerçekleşmiş kaderinin bir sembolü gibidir. İşte güzel nesne aracılığıyla, bu ikili deneyime (duysal-akılsal) eşzamanlı olarak sahip olduğumuz bu türden *durumlar* bizde yeni bir içtepi uyandırır: *Oyun içtepsi (Spieltrieb)*. (Altuğ, 2018, s.28-29).

Schiller’in çıkış noktası; “Hayali olan ama yine de hakiki olan, oyunla dolu ama yine de derin biçimde ciddi olan nesnelere, bireysel varoluş ve toplumsal düzen için vazgeçilmez

¹⁸ Türkçe Sözlük (1974). Türk Dil Kurumu Yayınları, Sayı: 403, Ankara: Bilgi Basımevi, s.623.

ve özsel olması mümkün değil midir?" ve "İnsan için "çok daha zor olan yaşama sanatı", *oyun*'un ve *görünüş*'ün esenliğe ulaştıran zenginliğine tâbi kılınmaz mı?" soruları ile belirtilebilir (Altuğ, 2018, s.18).

İnsanın deneyimsel varoluşunun tamamı oyun oynama temeli üzerinde inşa edilir. Hayatı, öznellik ile nesnel gözlemin kesiştiği heyecan verici noktada, bireyin iç gerçekliği ile bireylerin dışında kalan ortak gerçeklik arasındaki ara bölgede yaşarız (Winnicott, 2019, s.95).

Oyun kavramına bir başka bakış ise; oyuna atfedilen eğlence veya boş zaman kavramının fikirselleştiği üzerine örneklerdir. Felsefe ve siyasetin birleştirdiği etkileri farklı disiplinlerde izlemek mümkündür; "Fareli köyün kavalcısı"nın çocukları eğlendirerek "bir yerlere" doğru sürüklemesi eğlence aracılığıyla halkı kitle haline getirmedir. Benzer şekilde, "*Hayat Güzeldir*" adlı filminde Robert Begnini'nin toplama kamplarında çocuğuna "oyun" ve "eğlence" olarak saklanmayı öğretmesi ve bu şekilde de kendi hayatına karşılık çocuğunun hayatını kurtarması film konusu olsa da oyunun tüm ciddiliğini bizlere göstermektedir (Akay, 2001, s.105-106).

Kavram olarak oyun ve sanat ilişkisini odak noktasına alarak konuya baktığımızda, birbirine eklenen ya da ayrılan çeşitli yaklaşımlar görebilmekteyiz.

Aristoteles'e göre, görseller üretme ve bunlardan hoşlanma doğuştan gelen bir özelliktir. Bu durum çocukların taklitle dayalı oyunlarında örneklediği gibi Aristoteles için her sanat bir *mimesis*, bir çeşit taklittir (Dutton, 2017, s. 44). Schiller'e göre; sanatsal biçimlerin üretimi insanın doğuştan kaynaklanan oyun eğilimiyle açıklanır (Huizinga, 2006, s.213). Winnicott'a göre; "Oyun oynama doğası gereği heyecan verici"dir (2019, s.80). Oyunun bu heyecan verici özelliği, yaratıcı olma eyleminde özgürlüğü katmanlar. Bu ilişkiyi Winnicott, oyun oynama edimini çocuk özelinde değil, birey kavramı üzerinden açıklar; "Bir çocuk ya da yetişkin ancak oynarken ve sadece oynarken yaratıcı olabilir ve bütün kişiliğini kullanabilir; birey de kendini ancak yaratıcı olduğunda keşfedebilecektir" (2019, s.82). Oyunun heyecan verici, özgürleştirici, yaratıcılığı tetikleyici gibi özellikleri; sanat kavramına getirilen sayısız tanımda da karşımıza çıkan sıfatlardır.

Oyun ve sanatı birbirine bağlayan bir soru sorar Huizinga; “Oyun kendine, olağanüstü sanatçıların imgelem alanından daha zengin bir yeri nerede bulabilir?” (2006, s.215). Yaratıcılık, oyun kurgularında ve sanat ediminde ortak kavramdır.

Duchamp’a göre; “Sanat bütün zamanlarda bütün insanlar arasında oynanan bir oyundur” (Bourriaud, 2005, s.29). Duchamp, sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir aracıya dönüşür (Kuspit, 2010, s.31).

“Zihni anlık olarak işgal eden her bir fikrin kendiliğinden kişiselleştirilmesi; sadece yüksek bir soyutlama işlevi değil, aynı zamanda gerçekte daha çok bir çocuk oyununa çok yakın, ilkel bir tutum olmaktadır” (Huizinga, 2006, s.220). Bourriaud, sanatsal etkinliği; formları, tarzı ve işlevleri değişmez bir öze değil, çağlara ve toplumsal içeriklere göre evrilen bir oyun olarak tanımlar (2005, s.17). Sanat ve oyun eylemlerinin kesiştiği kavramsal noktalar gibi sanatçının sanat edimini oyun olarak nitelendiren tanımlamalara da rastlarız. Bu bağlamda, Altuğ’a göre (2018, s.16); “Sanatçının yaptığı iş, ciddi insanlara yakışmayan bir *oyun’dur.*”

Winnicott’a göre; “Çocuk her türlü yaratının kaynağıdır kendi iç dünyasında”(2019, s.11). buradan hareketle; sanatçının yaratıcı kaynağını kendi iç dünyasında bularak sanat ediminde bir çocuğun yaratıcı kavrayışına benzer bir yol izlediği söylenebilir. “Kişinin hayatın yaşamaya değer olduğunu hissetmesini sağlayan her şeyden önce yaratıcı kavrayıştır” (Winnicott, 2019, s.96). Yaratıcılığın en etkin faaliyet alanı olarak sanat edimi çocukluk kavramını esin kaynağı olarak kullanım örnekleriyle de karşımıza çıkar.

Kendi sanatsal edimlerinde çocukluk kavramını izleyebileceğimiz sanatçılar arasında Pablo Picasso, çocukluğa dair yaklaşımı ile öne çıkan sanatçılardan biridir. Picasso, “Tüm yaşamı boyunca bir çocuk gibi resim yapmaya uğraştığını da söylemişti” (Kuspit, 2010, s.117); Picasso, son dönemlerinde, kendine yaptığı maskelerden ve bu maskeleri kendi takıyor olduğundan anlaşılacağı gibi, örtük biçimde kendini çocuklarla özdeşleştirmiştir.

Simmel'in, "Çocukluğun saf bakışıyla, yetişkinliğin "çözümleme gücü"yle donanmış ressam, modern hayatın ele avuca sığmaz güzeliğini aramaya başlar" (2019, s.11) sözünü Picasso'nun sanatına dair düşünürken hatırlamak olasıdır. Picasso, "Her çocuk bir sanatçıdır, mesele büyürken sanatçı kalmakta" der (Gompertz, 2020, s.194). Sanatında çocukluk kavramını bir metafor olarak kullandığı eserler gerçekleştirmiştir.

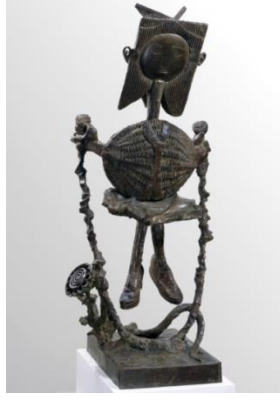


Görsel 45. Pablo Picasso, "*Le Peintre et l'Enfant*", Ressam ve Çocuk, 1969.

Picasso'nun, "*Le Peintre et l'Enfant*" / "Ressam ve Çocuk" eseri, sanatçının sadece çocukluk ile değil aynı zamanda çocuk resimlerinin tazeliğiyle de ilgilendiğini gösterir. Neşeli ve asi bir ruh hali ile çocuğun karakterize edilişi sanatçının bilinçli bir şekilde naif bir tavır sergileme edimiyle oluşturulmuştur.¹⁹

Çocukluk kavramının "minörlük" ile karşılandığını görürüz; 20.yüzyılın tavrı "öğrendiğini" değil, "öğrenmediğini" ön plana çıkarır. *Öğrenmeme veya minörlük (azlık) primitivizm* ve bilinçdışı sayesinde önem kazanıyor (Akay, 2001, s.186). Bu bağlamda, Akay'a göre; Picasso'nun "İp Atlayan Çocuk" eseri çocukluk temsiliyi yansıtır.

¹⁹Bkz. Sooke, Alastair. (2016). *How Childhood Came to Fascinate Artists*.
<https://www.bbc.com/culture/article/20160315-how-childhood-came-to-fascinate-artists> . Erişim: 28.06.2021.



Görsel 46. Pablo Picasso, “*Little Girl Jumping Rope*” / “İp Atlayan Küçük Kız”, 1950–1954.

Picasso'nun, “*Little Girl Jumping Rope*” / “İp Atlayan Küçük Kız” eserini 1950 yılında yapmaya başlamış olması yaratıcılıkta öznel tavrı ifade eden niteliktedir. Eser, Picasso'nun kızı Paloma'nın 1949'da dünyaya gelmesiyle yeniden baba olduğuna dair harika bir hatırlatma sunan niteliktedir.²⁰

Özne ve kişisel bellek kavramları açısından bir yaklaşımla Picasso'nun yaşamından otobiyografik bir kesit ile karşılaştığımızı söyleyebiliriz. İp atlayan küçük bir kızın işaretlerini okumak sanatçının yaşamından izleri takip etmeyi beraberinde getirir. Bir başka deyişle, sanatçının yaşamını dikkate aldığımızda, baba olması ile eserinde özne olarak çocuk figürüne yer vermesi sanatçının kendi yaşamından görünür kıldığı an ve anı parçalarını gösterir niteliktedir. Burada, otobiyografik okumalar üzerinden Semiha Berksoy'un özne kurgularını anımsamak olasıdır.

Sanat ediminde çocukluğa dair unsurları izleyebildiğimiz sanatçılardan biri olan Annette Messenger'in sanat tavrı, çocukluğa ait objeleri kutularda biriktirmiş de döküvermiş hissi uyandırır.

²⁰ Bkz. Umland, Anne.(2015). *Picasso Sculpture*. <https://www.moma.org/audio/playlist/18/401>. Erişim: 12.07.2021.



Görsel 47. Annette Messager, “Faire des cartes de France”, 2000.

Çocukluk anılarını nevrotik bir titizlikle defterlerde toplayıp, bunları sanat yapıtı olarak sergileyen Annette Messager (Eco, 2019, s.48), “Faire des cartes de France”, (Make maps of France / Fransız Haritaları Oluşturma) isimli oyuncak yığınlarından oluşan enstalasyonu, diğer eserlerinde de izlenebilen, ağlarken gülmek, gülerken ağlamak gibi karşıtlıkları yansıtmayı sevdiğini gösterir²¹.



Görsel 48. Annette Messager, “The Story of Little Effigies”, “Küçük Kuklaların Öyküsü”, 1990.

“Küçük Kuklaların Öyküsü” enstalasyonun malzeme dizisini; pelüş oyuncaklar, çocukluktan kalma çerçevenmiş giysi kolajları, renkli kalemler, nakış kitaplar gibi nesnelere oluşturur 1987’den beri, eserlerinde doldurulmuş oyuncakların kullanımı, çocukların oyun ve oyuncaklarla olan ilişkileriyle ilgili fikirlerinin paradoksal doğasını hatırlatır. Sanatçı için, bu paradoks, yasaklanmış aktivitelerle dolu çocukluğu simgeler (Conkelton ve Eliel, 1995, s.10-29).

²¹ Bkz. <https://www.iloboyou.com/contemporary-art-installations-annette-messager/> Erişim: 22.04.2021.

Kendi geçmişiyle çocukluk objeleri ile konuşan Messenger, Anni Leppälä'nın kendi çocukluk anılarından beslenen sanat ediminde olduğu gibi, izleyicinin de geçmişe çocukluğu üzerinden bakmasına uzanan bir yol sunar diyebiliriz. Hem sanatçı hem de izleyici açısından otobiyografik kesitlerle karşılaşma potansiyeli çocukluk kavramı odağında oluşturulmuştur.

Annette Messenger ve Mike Kelley, sanatsal ifadeleri konusundaki benzerlikleri ile dikkat çeker. Bununla ilgili, Messenger, Natasha Leoff ile gerçekleştirilen röportajında²²; doldurulmuş peluş oyuncakları sanatsal malzeme olarak aynı dönemde kullanmış olsalar bile, aynı tınıya sahip olmadıklarını söyler. Foster'a göre (2017, s.201); geçmişten geri gelen, boyut veya ölçek açısından değiştirdikleri çocukluk nesnelerini kullanmaları ile benzer tavır sergileyen Messenger ve Kelley'in gerçeğe yanılısamalı yaklaşımları provokatif olsa da şifrelenmiş bir gerçeküstüçülüğe gömülebilir.

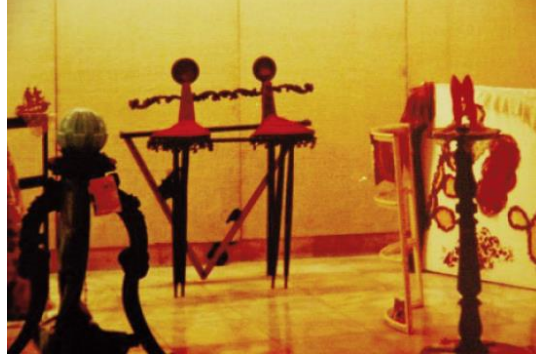


Görsel 49. Mike Kelley, "More Love Hours Than Can Ever Be Repaid and The Wages of Sin", "Bugüne Kadar Alınmış En Uzun Sevgi Saatleri", 1987.

Oyuncakların psikolojik yansımalarını başlıca teması kılan Mike Kelley (Hopkins, 2018, s.283)'in yapıtının ismi bazı oyuncak yapma ya da verme örneklerine bağlı duygu sömürsünü güçlü bir şekilde iletir. Kapitalist sistemlerin yarattığı karşılanmamış ihtiyaçları ve bayağılaşmış kültürel formlara yönelik eleştirileri ima eden eseri ile Kelley, aynı zamanda, çocuklukla ilişkili imgelerin yanı sıra, sık sık ergenlerin alt kültürlerini, heveslerini ve saplantılarını keşfeder (Hopkins, 2018, s.258).

²² Bkz. https://www.mariangoodman.com/usr/documents/press/download_url/100/journal-of-contemporary-arts-1995-.pdf . Erişim: 22.04.2021.

Sadece içimizdeki çocuğu keşfetmeye yardımcı değil, çocukluğumuzu çok iyi hatırlıyormuşuz hissi uyandıran eserler üzerine düşündüğümüzde Füsun Onur'un çalışmaları akla gelir.



Görsel 50. Füsun Onur, “Eski Eşyaların Düşü”, 1985.

Necmi Sönmez, “*Şimdiki Zamanın Yanında ya da Karşısında*” isimli kitabında, Onur'un eserlerini kurarken yaşadıklarını, belleğini bir tür çıkış noktası olarak aldığını belirtir (2015, s.378); Onur, çalışmalarında belleğinde kalan imgelerden yola çıkan sanatçı, hem gözlerinde hem de kulaklarında kalan, yaşamıyla bire bir ilgili “algıları” görselleştirir. Gördüğü, duyduğu, çizdiği, formlandırdığı sanatçının belleğini oluşturmuştur. Sergilerinin ve işlerinin temelinde belli oranlarda geçmişe dair kalıntılar bir tür çıkış noktası oluşturur.

Onur'un eser kurgusu, izleyiciyi kendi geçmişinin ipini tutmak üzere gönüllü olmasına çağırması ile biyografik ve otobiyografik izleri takip edebileceğimiz bir yaklaşımı beraberinde getirir.

Anni Leppälä, çocukluk anılarına sanat kurgularının oluşumu için ilham kaynağı niteliği yükleyen bir başka sanatçıdır.



Görsel 51. Anni Leppälä, “Small forest”, 2014.

Kendi çocukluk anılarından beslenen sahneler kurgulayan ve mekanlarını çocukluğunun geçtiği yerlerden seçen Leppälä, “pembe bir yatak örtüsünün üzerindeki oyuncak çam ağaçlarından oluşan minik orman”²³ kurgusu ile kişisel bellek ve anı kavramlarının çocukluk odağından esere yansımalarını gösterir.

Sanatçı 2011’de FK Magazin’e verdiği röportajda “Fotoğraflarımda kullandığım mekanlar ya da çevrelerin kendi yaşamımdan özellikle de çocukluğumdan tanıdık yerler olmasını yeğliyorum. Mesela eski yazlık evimiz, babamın arka bahçesi ya da büyük annemin dairesi gibi. Çocukluğumdan aklımda kalan belli bir atmosfer ya da bir deneyimin hatırası, seçtiğim ortamda apaçık görülmesi de varlığını hissettiren bir şeylerin gizlenmiş olduğuna dair bir merak hissi uyandırıyor bende; hayal gücü ile harmanlanmış bir çeşit ilham kaynağı diyebiliriz buna” diyor. (Aktaran, Darendeliler, 2018, s.34).

Çocukluk ve oyun kavramlarını eser kurgularına yansıtan bir diğer sanatçı olarak Daniel Buren, “Like Child's Play”, “Çocuk Oyunu Gibi” isimli eseriyle dikkat çekicidir. Eser kurgusunda odak noktasını, çocukken üst üste dizerek kale gibi yükselttiğimiz blok oyuncakların kavramını günümüze kaydırarak oluşturur ²⁴. Küp, silindir, küre, üçgen gibi formlardan oluşan yapıt canlı renkleri ve çizgisel unsurlarıyla çocuğun hareketli ve neşeli dünyasına dalar.



²³ Darendeliler, Serdar. (Ocak 2018). Hatıralardan Beslenen Zamansız, Mekansız Fotoğraflar. *İstanbul Art News*, s.34.

²⁴ Bkz. <https://nararoesler.art/en/radar/540/> Erişim: 16.07.2021.

Görsel 52. Daniel Buren, "Like Child's Play", "Çocuk Oyunu Gibi", 2014.

Buren, sanat eyleminde aynı zamanda izleyici katılımını aktif olarak sağlar. Gerçek boyutlu yapıtlarının çocukların oyun alanına dönüşür nitelikte olması ile sanat eyleminde özne kurgularının izleyicinin eserin öznesi haline gelmesi tavrını yansıtır. Bu yaklaşımda, izleyici için çocukluğa davet sadece zihinsel olarak geçmişe dönüp bakmak ile sınırlı kalmaz. Buren'in kurgusu oyun alanına fiziksel bir davettir. Davet edildiğimiz oyun alanı, kişisel tarihimize uzanarak yeniden çocuk olmak belki de çocuk kalmak ruhunu yaşatabilmektedir. Bu kurgu, rapor metninin başından beri anlatılagelen konu iskeletini kapsar niteliktedir. Eva Hesse, Tracey Emin, Deniz Gül eserlerinde vurgulanan sanatta özne konumları burada da anımsanır. Sanat alımlayıcısını esere özne olarak dahil eden yaklaşımı ile Buren, kurguyu oyun kavramı odağından oluşturur.

Konuya ilişkin çok sayıda ve çeşitlilikte verilebilecek örnekler sınırsız olduğu gibi; özne, ben, kişisel bellek gibi kavramların sanata yansıma biçimlerinin incelenmesi üzerine; "Sanatsal Üretim Biçimlerinde Ben Çıkışlı Anlatı" (Cora, 2016), "Kimlik-Bellek: 'İstedim ki Bilineyim!'" (Korkmaz, 2016), "Sanatta Kendilik ve Kişisel Tarihin Anlatımı Kapsamında Öznel Uygulamalar" (Tüfekci Ardıç, 2019) çalışmaları ile kaynak oluşturmaktadır.

Raporun ilk bölümünde ele alınan özne, an ve anı, kişisel bellek yansımaları, çocukluk ve oyun kavramları doğrultusunda; sanat ve özne kavramı ilişkisinin biyografik ifade biçimleri üzerine "Sanatta Öznenin Biyografik İnşası" ve kişisel bellek izlerinin takibiyle çocukluk dönemi anılarının sanatta belirme durumlarına dair "Çocukluk Kavramı Odağında Sanatta Öznel Yaklaşımlar" isimli makaleler üretilmiştir²⁵.

²⁵ Özcan Özden, S., & Özgündoğdu, A. F. (2021). Sanatta Öznenin Biyografik İnşası. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 582-599.

Özcan Özden, S., Özgündoğdu, A. F. (2021). Çocukluk Kavramı Odağında Sanatta Öznel Yaklaşımlar. *Sanat Yazıları*, (45): 585-604.

II. BÖLÜM: ÖZNE ÜZERİNDEN KATMANLANAN KARAKTERLERİN OTOBİYOGRAFİK İNŞASI: ÇOCUKLUK VE OYUN ODAĞI

“Hayat Bir Oyun, Hayat Sanat...”

Marcel Duchamp²⁶

Öznel bir edim olan sanat yaratımı, sanatçının özel kıldığı ifadeleri içerirken aynı zamanda izleyicinin kendi yaşamından bir iz ile karşılaşma potansiyeline sahiptir. Sanatçı ve izleyicinin bellekteki izlerinin kesiştiği nokta olarak sanat eseri, sanat eyleminde kişiler arası iletişim ve etkileşimi sunar. Sanat eyleminde özne-nesne-yüklem birlikteliğinin şekillenşi üzerine yoğunlaşan ilk bölümdeki bakışın; kişisel yaratım sürecini açıklayıcı bir yaklaşımla gerçekleştirilen bu bölümde vücut bulması amaçlanmaktadır.

Eser tasarlama ve yaratma sürecinde, geçmişin izini sürerek yaşamın içine dalma, sonra çekilerek o an’ı peşimden sürükleyerek şimdiye taşıma fikri ile kurguladığım özne ve öznelerin otobiyografik anlatımları kişisel bir ifadenin ürünüdür.

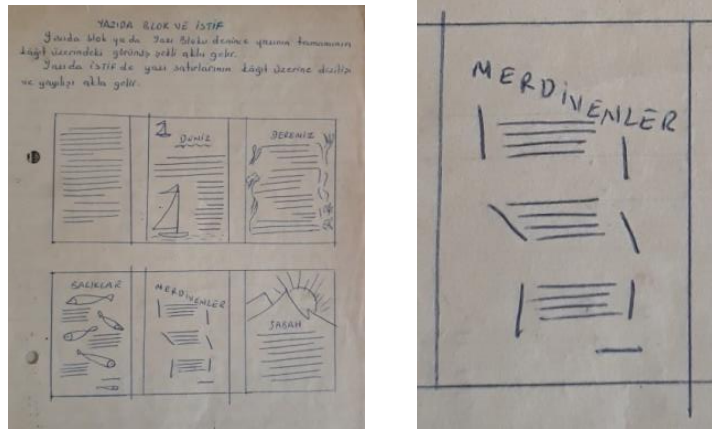
Geçmişteki bir an’ın şimdide uyandırdığı his ifadelerime kesinlik tınısı yüklemekten kaçınıyorum. İlerideki bir zamanda “şu an” geçmiş olacak ve bu kez “o an”da uyanan hislerimin şu anki hislerimle ne denli örtüşeceği sorunsalı sanat pratiğimde kurgu ve zamanın birlikteliği ve ayrılığı üzerine düşündürücüdür. Geçmişteki bir an üzerine yoğunlaşan ifade kişisel bellek okumalarına kapı açar.

Chodorow’a göre; öznel geçmiş ve öznel şimdi karşılıklı olarak belirleyicidir; şimdiki zaman geçmişten beslendiği ve etkilendiği gibi, geçmiş de şimdiden etkilenir. Geçmiş yeniden yaşamak, yeniden canlandırmak hatırlamanın bir biçimi olmakla birlikte şimdiki deneyimden etkilenmeye eğilimlidir, bu etki altında değişebilir (2019, s.56-57).

Geçmiş ve şimdinin etkileşim potansiyeli doğrultusunda, kişisel belleğimdeki bir izi, izleri sanat üretimime yansıtmak üzere zihin haritamı oluşturmak tasarım sürecimin etkin yöntemlerindedir. “Zihin Haritası, zamana dayalı değil, çağırışına dayalıdır; her yöne ulaşır ve düşünceyi tüm açılardan yakalar” (Buzan ve Buzan, 2020, s.56). Belleğimdeki

²⁶ Artun, Ali. (2015). *Bir Muamma Sanat Hayat Aforizmalar*. İstanbul: İletişim Yayınları, s.133.

sayısız çağrışımlar arasından sanatta yaratıcı sürecin imge kaynağını oluşturmasını istediğim çağrışımları kurmak üzere, belki de yazmayı öğrendiğimden beri arkadaş edindiğim, kendime ait 'içdökümlerimi' oluşturan defterlerim kaynak niteliğindedir. Bu kaynaklar tasarım sürecinde oluşturduğum eskiz, not ve zihin haritası pratiklerimi beslemiştir. "Zihin Haritası günlüğü hayatınızdaki olayları kaydederek bellek işlevi görür. Günlüğünüzü gözden geçirmekle, hayatınızın filmini izlemiş olursunuz" (Buzan ve Buzan, 2020, s.129). Aksoy'a göre (2018, s.210); "Yazma güdüsünü doğuran şey, geçmişte olup biteni olduğu gibi yazma ihtiyacı değil, bugünün şartlarında bir "yeniden düşünme" ihtiyacıdır". Birikmiş cümlelerim, eskizlerim geçmişe bugünün penceresinden yeniden bakma edimime kaynak oluştururken; tasarım sürecinde gerçekleştirdiğim zihin haritam içsellikle ve bilinçli bir şekilde sanat pratiğimin yoğunluk alanını belirlememi sağlamıştır. Zihin haritamı oluşturma sürecinde; babama ait eşyalar arasından seçtiğim bazı imgeler de bana eşlik etmiştir.

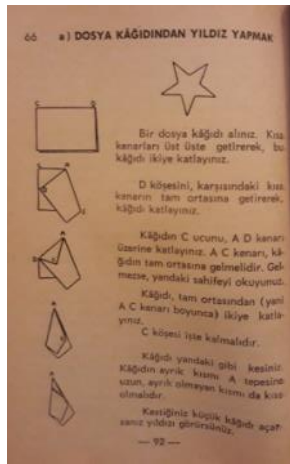


Görsel 53. Babama ait defterden bir sayfa ve detay.

"Baba Figürü Üzerine Ruhsal Süreç Yaratımları" başlıklı konu üzerine çalıştığım döneme ait belgeler, zihin haritası pratiklerimin çıkış noktasıdır. Geçmişteki bir an'ın imgelemlerini sanat ediminde esin kaynağı olarak kullanma üzerine babamla oynadığımız "yıldızlara dokunma" kurgumuz üzerine "yükselme" kavramına ilişkin süreç tasarımı, gün gün not edilmiş duyguları yansıtan notların inşasını içerir. Tesadüfen yıllar sonra yeniden rastladığım babamın kütüphanesinden bir kitabının sayfaları arasında gördüğüm "dosya kağıdından yıldız yapmak" bir fragman niteliğine kavuşmuştur. Bu bağlamda, yıldız şekilli kağıt parçaları oluşturup her gün bir duygu ifadesi içeren kelime ya da cümle yazdığım

notlar zihin haritam için zemin oluşturur. Her kelimenin binlerce çağrışımı vardır ve her satıra bir kelime yazmak, önemli ifadeleri kayıt altına alma edimi tüm seçenekleri açık hale getirerek çağrışımsal özgürlük kazandırır (Buzan ve Buzan, 2020, s. 65). Benim için her satır yıldız biçimli kağıtlardan oluşur.

Geçmişe ait bir obje, bir not ve benzeri unsurlar anımsama için bir çağrışım uyandırabilir. Tony Buzan'a göre; çağrışım, hafıza ve yaratıcılığı geliştiren önemli bir faktör olarak fiziksel deneyimlerimizi anlamlandırmak için beynimizin kullandığı bütünleştirici bir kavrama gücünün anahtarıdır. Çağrışım vurgu için, vurgu da çağrışım için kullanılabilir. Zihin haritası oluşturmada kullanılan şifreler, renkler, semboller ve şekiller biyografik referansları eklemek için pekiştirici özelliktedir (2020, s.64-65).



Görsel 54. “Zeka Oyunları, 99 Oyun” adlı kitaptan süreç tasarımı etki eden rastlantısal bir sayfa.²⁷

Görsel 55 . Süreç tasarımında oluşturulmuş anlık his kayıtları, 2018.

²⁷Süreç tasarımına etki eden babama ait bir kitap: Uğuz, A.Fikret (1963). *Zeka Oyunları, 99 Oyun*, Ankara: Mars Matbaası.

kardeşlerini, yurdunu neden sever insan? Onlar varken güven içinde yaşar da ondan. Bu güven duygusu insana mutluluk verir” (Erhat, 1969, s.55).

Anne, baba ve kardeş ilişkileri çocukluğuma giden yolun temel taşlarıdır. O taşları birer basamak yapıp geçmiş kurgularımın yeniden inşası; çocukluğun iç dünyasının sanat ediminde ilham kaynağı olması ve oyun kavramının sanat pratiğinde ifade bulması üzerine kurulmuştur. Sanat edimim, otobiyografik bir yaklaşımla izlediğim kişisel geçmişimden oyun ve aile kavramına yoğunlaşan kesitler sunmaktadır. Oyun kavramına otobiyografik bir yaklaşımla bakışımın temelinde, “oyun”un varlığını hayatımda hep hissediyor oluşum ve bu varlığın sürekliliğini koruması arzusu vardır. Annemle, babamla ve kardeşimle bazen hep birlikte bazen ikili olarak oynadığımız oyunların ya da oyun niteliği taşıyan an’ların sanatsal ifadeleri yaşamdan fragmanlar sunan bir tavır içerir.

Bu bağlamda, geçmişteki bir an’ın imgesini anımsatan bir obje, bir oyuncak, bir eşya, an’ı anımsatan bir eylem, bir söz, bir nesne gibi detaylar fragman olarak sanat pratiğimde yer almaktadır. Geçmişe dönüp bakmak ediminin beraberinde geçmişin yeniden inşasını getirmesiyle birlikte “Fragmanlardan Hayal Dünyası Oluşturma Üzerine” başlığı oluşturulmuştur.

2.1. Fragmanlardan Hayal Dünyası Oluşturma Üzerine

Kurgu oluşturmak kendimizle başka türlü bir iletişime geçmektir. Rastlantısal ya da bilinçli olarak kurgu oluşturma kendimizi kendimize özgürce anlatma kapısı açar. Geçmişteki bir an’ın imgeye dönüşmesi kurgulanarak sanatçının somut ürünlerine dönüşebilir. Bu çalışmada, eşya, ses, ışık, koku, mekan gibi pek çok kavram yaşamımdan fragmanlar olarak tasarım sürecinin çıkış noktasını oluşturur.

Kokusu kendine has olan sarı sayfalı eski basım bir kitap bile sanat eseri oluşturma sürecinde bir fragman niteliği taşıyabilir. Geçmişe yolculuktan geleceğe seslenme güdüsü ile Sevgili Babam’ın, çoğunun kapaklarını özenle kaplamış, ilk üç sayfasından birine ex libris niteliğinde titizlikle adını yazıp imzasını atmış olduğu kitapları sanatta yaratım

sürecime dahil ettiğim nesnelere arasında yer almaktadır. Bu nesnelere, kişisel tarihi yolculuğuma kapı açarak yaşanmışlıkların, gerçekliklerin ve nihayetinde geçmişin hayal dünyası ile bazen olduğu gibi zihinde o an'ı canlandırma, bazen de o an ile ilişkili yeni kurgular oluşturma üzerine tasarım sürecinin yelpazesi içinde yer alır.

Sanatta hayal gücü, kurallar ve rutinlerce idare edilmeyen bir yön olarak bireyselliğe ev sahipliği yapar (Dutton, 2017, s.67). “Çünkü hayal gücü, aynı anda hem fiziksel dünyanın içinde olabilmemizi hem de zihnen ondan kaçabilmemizi sağlar” (Gielen, 2016, s.105). “gözlerin zihne bildirdiği, oradan da hafızaya aktarılmış olan belli bir gerçek, hayali bir görüşe yol açar” (Yates, 2020, s.60). Hayal etme genellikle bir özgürleşme şekli, zihnin prangalarını kırdığı imgesel bir süreçtir (Mithen'den aktaran Boyer ve Wertsch, 2015, s.26). Baker'e göre (2015, s.155); zihnin yetileri yargılar sunarken, hayal gücü yetisi imgeler üretir.

Sanat, “*olabilen şey her zaman başka türlü de hayal edilebilir*” fikrini besler (Gielen, 2016, s.123). Başka türlü de düşünme hali, yaşamın izlerini taşıyan her tür fragmanın başka başka sayısız anlatımına da işaret eder. “Gerçekten yaşanan ve hayal edilen olayların ayırt edilmesi, hatırlanan olayların geçmişte yaşandığı hissinden önce gelir. Bu, kişinin bir eşi daha olmayan kendi geçmişi için geçerlidir ve kişinin bu geçmişe erişimi kişiye özgüdür/eşsizdir” (Nelson ve Fivush'tan aktaran, Boyer ve Wertsch, 2015, s.12). “Gerçek ile hayal edilmiş bir dünya veya kurgusal “gerçeklik” arasında ayırım yapabildiğimiz için değişim ve yenilik insanın olasılıklarla dolu krallığının içinde yer alır” (Gielen, 2016, s.105).

Olasılıklar silsilesi yaratma edimini besler. Gerçeklik, hayal dünyasının sınırlarını genişletebilir. Sanatta yaratım sürecinde nesne olarak kullanılan bir kitapta, tanıdık bir el yazısı, sayfalar arasında kalmış bir not, altı çizilmiş cümleler nesnenin mevcut durumunu olası hayallere götürür. Babam bu kitabı okuduğunda kaç yaşında hangi duygu yoğunluğu ile bu cümlenin altını çizmiştir gibi sorular türlü kurgulara kapı açar. Bu noktada nesne aracılığı ile özne üzerinden otobiyografik inşa kurguları gerçekleşir.

Deyim yerindeyse, geçmişimi mayalayarak kabartıp kurduğum imgeler dünyası, özünde gerçek olan an ve anıların fragmanlarından, zamana kafa tutma tavrı ile zihin haritasını oluşturur. Hayal gücü ve yaşamın içsel duygularla kurulan bağlantıları bu zihin haritasının

ana hatlarını oluşturur. Bağlantı kurmada yöntem olarak çağrışımlardan bahsedebiliriz. Anılarımdan topladığım alışıldık parçaları yeni bir düzende bir araya getirerek metaforik bir yaklaşımla yeniden kurgulamak tasarımların temelini oluşturmaktadır.

Gözümüzün önündeki şeyleri genellikle unutturken, çocukluğumuzdaki olaylar ise çoğu kez en iyi hatırladıklarımızdır (Yates, 2020, s.23). Roy Schafer'a göre, "çocukluk geçmişi ile aktarımsal şimdinin yeniden inşaları birbirine bağlıdır" (Aktaran: Chodorow, 2019, s.56). Baudelaire'e göre (2013, s.208); hayal gücümüzü geriye dönük bir şekilde işletip en küçük yaşlarımıza uzandığımızda; rengarenk izlenimleri görürüz; "Çocuğun renkleri ve formları özümserken duyduğu sevinçle karşılaştırıldığında esin dediğimiz şeye bu kadar benzeyen başka hiçbir şey yoktur".

"Kendini gerçek hissetmek var olmaktan öte bir şeydir; insanın kendisi olarak var olmanın, nesnelere kendi olarak ilişki kurmanın ve gevşemek için geri çekilebileceği bir kendiliğe sahip olmanın bir yolunu bulmasıdır" (Winnicott, 2019, s.159). Bu nesne kimi zaman oyuncak, kimi zaman bir ev eşyası veya benzeri bir şeydir. Bir insanın yaratıcı kapasitesi çocukluğun oyun gücüyle örtüşür (Winnicott, 2019, Tura, S.M. sunuş bölümünden, s.12). "Herhangi bir nesneyi algıladığım sırada yüzeye çıkan anıların imgeleri ve öznel çağrışımlar benim kişisel mülkiyetimdir, bilincime dolaysız olarak verilmiş şeylerdir" (Lektorski, 2016, s.308). Fisher'e göre; gerçeklik, ayrı ayrı birimlerin aralarında hiçbir bağ olmadan yan yana durup yığılması demek değildir. Her somut şeyin bütün öbür somut şeylere bağlı olmasıyla; somut nesnelere bu ilişki ağı ile gerçekliği ortaya koyabilirler (2017, s.48-49).

Etrafımızdaki nesnelere konuşmuyor olsalar bile bizim çözebildiğimiz anlamları barındırırlar. Sessiz duruşları, biçimlerinde saklı olan sesleri çağrıştırır zihnimizde. Nesnelere geçmişteki bir an'a ya da anılara açtığı pencere ile onları anlarız. "Mutlu anlardan geriye kalan eşyalar, o anların hatıralarını, renklerini, dokunma ve görme zevklerini bize o mutluluğu yaşatan kişilerden çok daha sadakatle saklarlar" (Pamuk, 2019, s. 73).

Bir eşyanın sakladığı anıların yoğunluğu, an'ı aşan bir süreklilik içerircesine sanat pratiğimin kurguları arasındadır. Babama ait bir pena, ayrıcalıklı bir mutlulukla

hatırladığım anların fragmanı niteliğindedir. Pazar kahvaltısını hazırlayıp gitar çalarak bizi uyandıran sesi, penadaki parmak izlerinden kulağıma uzanan uzun bir yolu simgeler. Salıncaklı şarkılar söyleriz biz hep, baba ve kızları...



Görsel 57 . “Fragman”, Babama ait bir pena ile süreç tasarımında nesne imge ilişkisi, 2020.

Bazen, şimdiki zamana ulaşmamış bir nesne, ona yüklenen duygu tınısıyla belleğimdedir. Annemin un ve su ile hazırladığı ve kırmızı, mavi, yeşil renkli kalemlerin ucunu toz haline getirip hamura karıştırıp renklendirdiği oyun hamurları. Boyumun yetmediği ve tabureyle yükseldiğim mutfak tezgahında annemin hamuru hazırlayışındaki tüm detayları coşkuyla izlerdim. Fragman niteliği taşıyan o an'ın bir tekrarını annemin yeniden gerçekleştirmesini rica etmek ve bunu belgeleme şansına sahip olmak geçmişteki bir an'ın içine girmiş hissi uyandırdı. Fakat artık bir tabure üzerine çıkmama gerek yoktu. Boyum yetiyordu...



Görsel 58. “Fragman”, Annem yine oyun hamuru hazırlıyor, 2021.

Bu fragmanın yaşamımda sık sık dönüşümünü, o sabırsız ve heyecanlı bekleyen çocuğun ruhunu hiç kaybetmeden şimdi çamurunu oksitlerle renklendirip tasarım uygulamalarının

teknik sürecini oluşturmada izleyebilmekteyim. Oyun oynamaya devam ediyorum belki de, fakat bu oyun bilgi ve deneyimlerle kendimi geliştirdikçe anlamlı kılınıyor.

Oyun ve oyuncakların çocuğun dünyasını yansıtmaya üzerine, kardeşimle yaratıcı şekilde kurguladığımız ve oynadığımız oyunlar birer fragman niteliğindedir. Bu fragmanların sanat pratiğimde yer alması, o çocuk neşesini hiç kaybetmemek adınadır. Çocukluğuma ait bazı oyuncaklar fragman olarak sanat pratiğimin odağında yer alır.



Görsel 59. “Fragman”, “Ben ve Bubu”, 1990,
Çocukluğuma dair oyuncak ayılarım ve çocukluk resimlerim2021.

Fotoğrafın bile başlı başına bir fragman niteliğinde olmasını Sontag, şu şekilde açıklar;

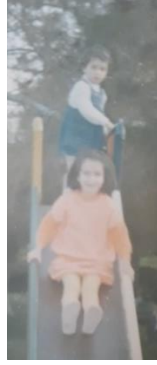
Fotoğrafın doğasında, fragman fikri vardır. Tabii ki kendi içinde tamamlanmış bir şeydir, ama aradan geçen zamanla beraber, bize geçmişten geriye kalanı gösteren bir fragmana dönüşür: “Evet, o zamanlar çok mutluyduk, işte burada durmuştuk, sen çok güzeldin, ben ne giymişim öyle, ah ne de gençmişiz”... gibi şeyler. İnsanlar fotoğraf çekerken bunları düşünmez; ama zaman fotoğrafları değiştirir. (Sontag, 2014, s. 62)



Görsel 60. “Fragman”, Çocukluğuma dair bir oyuncuğım.

Geçmişteki bir “an” kavramına ilişkin fragman oluşturan çocukluğuma dair oyuncaklar sanat ediminde motivasyon kaynağı olarak tasarım sürecinin başrolündedir. Tıpkı kardeşimle kurguladığımız oyunların başrolünde olmak gibi bir his bu.

“Bir süredir sessizce duruyordu rafta bu oyun taşları kendi kutusunda. Ne çok tıkırtısı olurdu oysa, oynadığımız zamanlarda. Yaşandığı sırada sesleriyle düşündürücü, eğlendirici sevinçler kurduran bu taşlar, o nicedir el değmemiş sessiz halleriyle seslendi bana belki de. “Ben bir fragmanım şimdi” dedi bana. Aldım elime, döktüm kutusundan, gülümsedim yine yüzeylerindeki kompozisyonları birleştirirken. Ve dedim ki, sesin de görüntülerin de katmanlanacak şimdi sevgili fragmanım... Haydi gel konuşalım, ne çok zaman geçti. Büyüdüm, büyürken seni ellerimsiz mi bıraktım yoksa? Ama, içimdeki çocuk büyümedi. Büyümesin, gel bana eşlik et, kilden oyun taşları yapalım.” (Kişisel Notlar, 2019).



Görsel 61. “Fragman”, Kardeşim ve ben, 1992, Çocukluğumda yaptığım bir resim.

Yetişkin gözüyle çocukluğa dair anlatımlar dile getirme isteğini Murathan Mungan, şu şekilde ifade eder;

Geride dönüp kaldığı yerden oyuna devam etme arzusuyla yeniden dönülmüş hayatlardır büyüklerin yazmaya kalkıştıkları çocukluk... Bu, bir yanıyla şunu anlatır: İnsan çocukken yaptığı bir şeyi büyüdüğünde tekrarlarlarken, ondan aynı zevki aldığını anladığı anda mutlu olur. Bu mutlulukta, kendi içinde yaşamını sürdüren bir çocukluğu keşfetmenin tadı vardır ve böyle zamanlarda insan, büyümeyi reddetmiş olan afacan yanının başını okşar, nicedir “geçmişin yetimi” olan uzakta kalmış kendi çocukluğuna şefkat gösterir. (Mungan, 2016, s.15-16).

Şüpheye düştüğünde kozunu oyna:

Çocukluğuna uğra.

Studs Terkel²⁹

²⁹ Chodorow, Nancy J. (2019). *Duyguların Gücü, Psikanalizde, Cinsiyette ve Kültürde Kişisel Anlam*. (Jale Özata Dirlikyapan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları, s.46.

2.2. “Oyun Taşları”: “dağıt, topla, kur, dağıt...”

Geçmişteki bir an’a kuşbakışı bakmak, içine girmek. Çocukluğumun tüm oyun taşları eteğimde duygusunu tetikler. “Bendeki sende, sendeki bende; topladık mı hepsini önümüzde?” der gibi seslenir geçmişten. Büyürken kaybetmediğim izlerin peşini sürerek kurguladığım oyun taşları, farklı form ve boyutlarda, yüzeylerinde figüratif ve çizgisel ifadeler ile otobiyografik kesitler sunmaktadır. Boyutlarının (en büyük: 8,5 x 2 cm, en küçük: 1,5 x 1,5 cm) değişkenliği, zaman içinde büyümüş avuçlarımıza kaçış sorusu ile ilişkilendirilmiştir.



Görsel 62 . “oyun taşları”, 30x50 cm. düzenleme, 2019, 2020.



Görsel 63. “oyun taşları”, 2019.

Görsel 64. “oyun taşları”, 2020.

“Oyun Taşları” serisinin üretim pratiği genel olarak beyaz kil ile elle şekillendirme yöntemi üzerine kurulmuş ve kazıma, sıraltı ve oksit dekorlama, sırlı ve sırsız pişirim ve sarar pişirim teknikleriyle gerçekleştirilmiştir.

Sergileme sırasında, sanat nesnesi ile temas kurmak sadece bakış olarak değil fiziksel olarak da sanat eylemine dahil edilmiştir. Sanat nesnesinin izlenme özelliği ona dokunma imkanı sağlayan bir yaklaşımla kurgulanarak izleyicinin kendi geçmişiyle bağlantı kurması amaçlanmaktadır. Bu amaç, rapora konu olan kavramların bir arada olmasını içerir. Böylece sanat eyleminde özne kurgularına çocukluk ve oyun kavramları odağından bakış izleyici deneyimi ile de yansıtılmaktadır. Sanatçı, eser ve katılımcı arasındaki bağ, oyun kavramı odağında kurulmaktadır.

2.3. “Oyun Taşları”: “Kuş cıvıltısı sesi çıkaran kapı zili ile büyümek”



Görsel 65. Seri I. “oyun taşları”, 2019.



Görsel 66. Seri I. “oyun taşları”, 2019.



Görsel 67. Seri II. “oyun taşları”, 2019.



Görsel 68 . Seri III. “oyun taşları”, 2019.

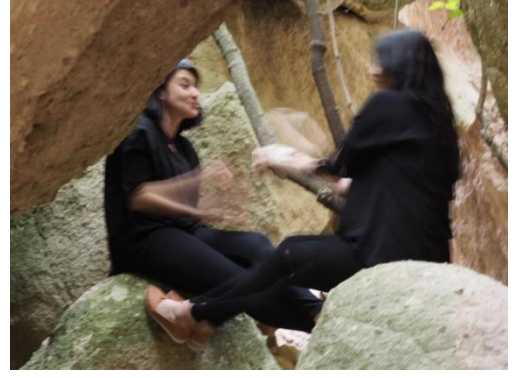


Görsel 69 . Seri III. “oyun taşları”, 2019.

“Kuş civıltısı sesi çıkaran kapı ziline bende ki karşılığı “anneanne evi”dir. Okul çağına kadar tüm günümü, okul dönemi ile yarım günümü geçirdiğim ev. Akşama doğru kapı ziline basılıp da o sokak kapısının dışında duran minik kutudan çıkan kuş sesleri benim için anneme, babama ve kardeşime sarılabileceğimin zamanının geldiğinin habercisiydi. İşte o civıltılar ile başladığı “oyun”. Şimdi kurguladığım oyun taşlarının yüzeylerinde büyümenin izleri var. Biz büyürken birlikte, bazı şeylerin değişmeyen tınısı da görünmüyor mu şimdi? Ne zaman rastlasam içine kuş kaçmış bir kapı zili sesine, sarılırım kardeşime...” (Kişisel Notlar, 2019).

Her biri 5x5x5 cm. ölçülerine sahip olan oyun taşları beyaz kil kullanılarak elle şekillendirme yöntemi ile çalışılmış, sıraltı tekniğiyle fırça ile çizgisel ve figüratif unsurlar yüklenerek transparan sır ile 1010°C’de pişirimi gerçekleştirilmiştir.

Oyun taşlarının üzerindeki çizgisel ifadeler, izleyicinin serbestçe düzenleyebileceği şekildedir. İzleyicinin belki de kendi zihnindeki unsurların çağrışımı ile bir araya getirdiği ya da birbirinden ayırarak düzenlediği ya da sadece avuç içlerinde toplayıp çevirdiği oyun taşları serisi izleyicide merak uyandırmayı amaçlamaktadır. Sergide durup izlemenin ötesinde tek tek ya da avuç avuç ele alınıp dokunmayı, oyun kurgusunun içine girmeyi, oyunu keşfetmeyi, yan yana ya da üst üste dizilmesi ile ya da “dağınırken de bir şey ifade edelim” diyerek dağınık kalıp oyunu yeniden kurgulamayı hedeflemektedir. Bu yaklaşım, sanat nesnesinin izleyicinin deneyimlemesine imkan sağlaması yönüyle raporun ilk bölümünde araştırılan kavramların uygulama pratiğindeki yerine işaret etmektedir.



Görsel 70. “oyun kronolojisi”, 2021.



Görsel 71. “oyun kronolojisi”, 2021.

Çocukluğumuzdaki oyun anlarımıza sadık kalarak şimdiki zamanda yeniden kurguladığımız ve kardeşimle oynadığımız anlardan kesitler sunmak; oyun taşlarının sessiz, ıssız kalmaması adına oluşturulmuştur. Kapadokya'nın masalsi coğrafyasının sunduğu imkan ile, kalabalıktan kaçarak bir in bulup kendimize, karşılıklı iki kaya parçasının üzerine oturup diz dize vererek oyun taşlarıyla oyun oynamak, hiç büyümemiş olmak gibi.

Oyun taşları üretim pratiği, oyun kurgusunu günümüzde yeniden canlandırma üzerine fotoğraf kayıtları ile ilişkilendirilmiştir. Oyunun geçmişteki an'la olan ilişkisi; yeniden yaşama, oyun atmosferini yeniden hissetme, oyunun barındırdığı duyguyu yeniden izleme amacı ile belgeleme niteliğindeki fotoğraf çalışmaları aynı zamanda şimdiki an'ın da geçmişte kalacak olmasına dair yeniden düzenlenen geçmişin kayıt altına alınması edimini içermektedir.

2.4. “Küp Oyunu Potansiyeli”: “Nazeninim...”



Görsel 72. “Küp Oyunu Potansiyeli”: “Nazeninim”, 21,5 x 9,5 x 3 cm. 2019.

“Nazeninim”, annem böyle sever beni.

Çok mu nazik davrandım büyürken? Ben oyuncaklarım kırılсын istemezdim. Döksek saçsak da yerlere, kibarca fırlatalım ki, incinmesinler. Fırlatıp atmanın kibar şekli mi olur?

Dağıldı küp küp oyuncaklar ama her bütünleşmesinde yeniden başka başka hikayeler de kurdu. Zamanın akışı, aynı yüzeyin farklı ifadeleri olduğunu gösterdi.

Dağıttım topladım, topladım dağıttım... Böyle böyle büyürken işte parçaların bütününü, bütünün parçalarını küp küp koydum eteğime.

Çünkü yetişkinliğime uzanan yolda ne zaman bir acı çıksa önüme, geriye dönüp, “haklısın çocukluğum, oyuna devam edelim, gülümse..” diyorum kendime. (Kişisel Notlar, 2019).

Beyaz kil kullanılarak elle şekillendirme yöntemi ile üretilmiş olan “Küp Oyunu Potansiyeli”: “Nazeninim”, sıraltı dekorlama ve artistik sır uygulanarak 1010°C’de pişirimi gerçekleştirilmiştir. Birleştiğinde bir kadın figürünü ifade eden çizgiler; küçük bir kız çocuğunun adım adım, hayatının dönemlerini belki de dönüm noktalarını yansıtan küp küp, kare kare bir kadına dönüşüm hikayesini aktarır niteliktedir. Her küp bir yaşanmışlığı temsil ederken izleyicinin de kendi hayatındaki dönemsel karelerin film şeridi gibi duygularını sunması amaçlanmaktadır.

2.5. “Boyumdan büyük o tat”

“Aşıkarsa da zamansal fark, değişmeyen tatlar var belleğimde. Boyumdan büyük o şeker tadı, zerafetle sürdürdüğünü varlığını. Kendime yazdığım her mektupta hatırlatırım kendime; şekerin tadında renkler saklı, kapatma gözlerini... Kapatma ki unutma başka türlü bir şefkati var çocukluğun.” (Kişisel Notlar, 2019).



Görsel 73. “Boyumdan büyük o tat”, 13x20x30 cm., 2021.

Beyaz kil, oksitlerle renklendirdiğim beyaz kil ve şamotlu kil kullanılarak elle şekillendirme yöntemi ile çalışılmış ve 1010°C’de pişirimi gerçekleştirilmiş olan “Boyumdan büyük o tat”, çocukluğa ait şeker tadının kaybolmayan hissi üzerine yoğunlaşır. İzleyicinin belleğindeki çağrışımının çocukluğa uzanan şekerlemeler üzerine olması olasıdır.

2.6. “Uğrak Yerim”

“Uğrak yerim; çocukluğum. Hep acelemiz varmış gibi yaşıyoruz ya hayatı, üstelik bazen duvarların arasına sıkışmış gibi hissederek yine de telaşla ilerlemeye çalışarak. Zamanın yanılısamasına kapılıp, hiç kullanmadan ağlamak sözcüğünü ağlamak, hiç kullanmadan gülmek sözcüğünü kahkaha atmak, hiç fark etmeden pencereden bakıp uzaklara hiç kullanmadan “ben” sözcüğünü o uzaklarda kendini dinlemek... Yuva olan tüm duvarların inşası çocukluğumun kiremitleri.” (Kişisel Notlar, 2019).



Görsel 74. “Uğrak Yerim”, Seri I., .serbest düzenleme, 22x35x55 cm. 2021.



Görsel 75. “Uğrak Yerim”, Seri II., serbest düzenleme, 20x38x50 cm., 2021.

Beyaz kil, oksitlerle renklendirdiğim beyaz kil ve kırmızı kil kullanılarak elle şekillendirme yöntemi ile çalışılmış ve 1010°C’de pişirimi gerçekleştirilmiş olan “Uğrak Yerim”; ev içi ve pencere kenarı oyun an’larına davet eder niteliktedir. Buğulanan pencereye parmaklarımıza yazı yazdığımız, şekiller çizdiğimiz zamanların kişisel bellekteki izlerine ulaşmak için bir çağrışım oluşturur.

Yuva kavramının dairesel bir fomla ifade edilişi; ailenin kavrayıcı yapısının, oyunun ve yaşamın döngüsünün hareketli bir yorumu olarak ele alınmaktadır. Berger’e göre (2017, s.31); “Bütün kovalamacalar daireseldir”. Hayatın içindeki koşuşturmalar ile büyürken bir kenara bıraktığımız ya da bıraktığımızı sandığımız çocukluk duygularına bir pencereden bakar gibi bakmak edimi ile oluşturulmuş kompozisyon; şimdi ile geçmişi birleştirici ortak bir duvarı ifade eder.

Duvar unsurunun üretim pratiğinde daire, üçgen ve kare biçimler ile ifade bulması aynı zamanda çocukluk döneminin, uygun boşluğa uygun biçimi yerleştirme üzerine tanıştığımız oyuncakların çağrışımı ile ilk öğrenilen formlarına işaret etmektedir.

2.7. “Aynı Zemin Üzerinde Buluşabiliriz”

“Çocukluğun o konforlu alanına yeniden fırlatılmış gibi girelim oyun alanlarına. Yüksek sesli çocukluk kahkahaları, bir park alanının ortak paydasında eğlenceyi bulmak. Kumbaramda oyunlar biriktirdim ben. Şimdi hücreciklerimde o gülüşlerim var. “İçimdeki sesler atölyesi”; aynı zeminde buluşan çocukların paylaştığı şekerlerin sesini müzik yaptı kendine.” (Kişisel Notlar, 2020).



Görsel 76. I. “çünkü evimde hep salıncak olur” 40x60 cm. 2019.

Hayatın devingenliğine kafa tutmak mı dersin?

Sallanmayı hep sevdim. Ne büyük sevinçtir. Odanın tavanından asılı ipe yerleştirilmiş kumaşların arasında yatan kardeşimi sallamayı da çok sevdim. Balkonumuzdaki minicik hamakta sallanmak için ne kadar süre tuttuk birbirimize? Büyürken sığmaz olduk içine. Balkon küçüktü ama bizim dünyamızın oyun alanı kocamandı. Öyle sevdim ki sallanmayı, yaşadığım her evde salıncak var. Hayatın döngüsü içinde bir atlıkarıncayı andırır salıncaklarım... (Kişisel Notlar, 2019).



Görsel 77 . II. 14x24x38 cm., serbest düzenleme, 2021.



Görsel 78. III. 35x40 cm., serbest düzenleme, 2021.



Görsel 79. IV. “Mendil kimin arkasında?” 3x3,5x5 /.../ 5x5x8,5 cm. serbest düzenleme, 2021.



Görsel 80. V. 30x30 cm., serbest düzenleme, 2021.

“Aynı Zemin Üzerinde Buluşabiliriz” serisinin üretim pratiği genel olarak beyaz, renklendirilmiş beyaz, kırmızı ve şamotlu killer ile elle şekillendirme yöntemi üzerine kurulmuştur. Sıraltı ve oksit dekorlama ile 1010°C’de sır pişirimi gerçekleştirilmiş olan uygulamalar; sergileme ve düzenleme için zaman zaman tel, misina, mandalina yaprağı kuru, ip gibi malzemeler ile desteklenmiştir. Mandalina yaprağı kuru kişisel bellek

kavramının vurgulanması üzerine özellikle tercih edilmiştir. Düzenlemeye dahil edilen mandalina yaprakları, çocukluğumun oyun anlarına eşlik eden bir mandalina kabuğunun odun sobasının üzerine yerleştirilip rengi turuncudan kahverengiye doğru geçerken ortama bıraktığı o hoş kokunun peşini sürmeyi yansıtmaktadır.

Çocukluk zamanlarının oyun alanları ister ev içi ister bir park alanı olsun; koku, tat, ses gibi unsurların geçmişteki bir zamana çağrışım yapan niteliği ifade edilmektedir. Belki bir mandalina kabuğunun kokusu, belki bir top çilekli dondurmanın tadı, belki de park alanının çimenli ya da çakıl taşlı zemininin zıplayıp koşarken ayaklarımızın altında çıkardığı sesin tınısı sanatta yaratıcı edim için bir ilham kaynağı özelliği taşıyabilir. Sanat eyleminde izleyicinin sanat eseri ile buluşması kendi çocukluk anlarına kapı açabilmektedir. Üretim pratiğindeki kendi bakışım izleyiciyi de oyun kavramına davet ederek geçmişteki bir an'a yolculuğa davet etmektedir.

2.8. “Monolog Buluşmaları”



Görsel 81. “Monolog Buluşmaları”, serbest düzenleme, 2020.



Görsel 82. “Monolog Buluşmaları”, serbest düzenleme, 2020.



Görsel 83. “Monolog Buluşmaları”, serbest düzenleme, 2020.



Görsel 84. “Monolog Buluşmaları”, serbest düzenleme, 2020.



Görsel 85. “Monolog Buluşmaları”, serbest düzenleme, 2020.

“Monolog Buluşmaları” serisinin üretim pratiği genel olarak beyaz, renklendirilmiş beyaz, şamotlu ve renklendirilmiş şamotlu killer ile elle şekillendirme yöntemi üzerine kurulmuştur. 1010°C’de pişirimi gerçekleştirilmiş olan uygulamalar; fragman niteliğindeki oyun taşlarının boyut olarak daha büyük inşa edilmesini yansıtmaktadır. Bu tavır, oyun

kavramının yanı sıra çocuk figürünün oyun taşlarının üzerine çıkışını ifade etmektedir. Avuç avuç alıp serbestçe oynanabilen oyun taşlarının ölçülerinin artması, biz yaşça büyürken geride bıraktığımız oyun kavramının yaşamımızda büyüyerek çoğalması arzusuna bir gönderme niteliğindedir. Kompozisyon, serbest düzenlemeye açık formlardan oluşmaktadır. Bu düzenleme serbestliği, izleyiciyi oyun kurgusuna davet ederken aynı zamanda eserin bünyesinde yer alan özne konumundaki çocuk figürü izleyicinin kendi çocukluğu ile karşılaşma potansiyelini içerir.

2.9. “Çocukluğa Övgü”

Geçmişteki bir an'ın izinde duyguları tüketmeme üzerine kendimi keşfetmek. O an'ın yalıtılmışlığı ile şimdi'de uyanan hisler... Ayrıcalıklı bir mutlulukla hatırladığım an'lar; dünyayla başa çıkmak için gereken gülümseme repertuarımı genişletmek adına daima oradalar. Hayatın dinamikleri içinde yön bulma pusulamdır; benim en uğrak yerim çocukluğum. Aynı zemin üzerinde buluşabiliriz. “Ve dünyada mutsuz tek çocuk olmasın” diyedir; hüreciklerimden oluşan biyografik kurgularım.(Kişisel Notlar, 2020).



Görsel 86. “Çocukluğa Övgü”, Seri I, serbest düzenleme, 2020.



Görsel 87. "Çocukluğa Övgü", 2020.



Görsel 88. "Çocukluğa Övgü", 2020.

"Çocukluğa Övgü" I serisinin üretim pratiği beyaz kil ile elle şekillendirme yöntemi üzerine kurulmuştur. Alternatif pişirim tekniklerinden biri olan isli pişirim; açık hava ortamında, toprak zemin üzerine ısıya dayanıklı briket ile oluşturulan fırın düzeneği ile uygulanmıştır. Fırının alt katmanına, seramik formların aralarına ve üzerlerine yerleştirilen; tahta, talaş, hayvan gübresi, meyve kabuğu gibi yanıcı maddeler teknik olarak form ve ateş arasındaki ilişki ile dumanın seramik yüzeylere teması üzerine kurulurken aynı zamanda is ve külün etkisi rastlantısallık kavramını beraberinde getirmektedir. Fırın içi ısı ortalama 650-700°C aralığında olmakla beraber fırın içerisindeki redüksiyon atmosferini hava koşulları, seramik formların fırın içindeki konumlanması, pişirim hızı ve süresi gibi etkenler belirlemektedir. Bu doğrultuda, sürpriz sonuçlarla karşılaşma olasılığını yüksek tutan bu pişirim tekniğinin beyaz bünyeli seramik yüzeylere nüfuz eden duman ve isin gri, metalik ve siyah renk geçişleri etkisini formda bırakması; an ve anı kavramına, kişisel bellekteki geçmiş izlerinin her zaman net olmayışına, zaman zaman bulanık bir görüntü gibi anımsadığımız an'lara gönderme niteliğindedir.



Görsel 89. “Çocukluğa Övgü”, Seri II, serbest düzenleme, 2020.

“Çocukluğa Övgü” II serisinin üretim pratiği beyaz kil ile elle şekillendirme yöntemi üzerine kurulmakla beraber alternatif pişirim tekniklerinden sagar pişirimi uygulanmış ve ardından duygu formunu ifade edişi katmanlamak üzere redüksiyon uygulaması gerçekleştirilmiştir. Seramik formların yüzeyinde is etkisinin olması istenmeyen alanlar yüksek ısıya dayanıklı folyo ile sarılıp bazen de folyoda yer yer delikler açılıp gazlı fırında 600°C ısıya yükseltilerek ve ardından içi talaş dolu varillerde redüksiyon işlemine tabi tutulmuştur. Bu işlem; sagar pişiriminin mavi, turuncu renk sonuçlarına gri, metalik ve siyah etkiler yüklemek üzerine kurgulanmıştır.



Görsel 90. “Çocukluğa Övgü”, Seri III, serbest düzenleme, 2020.



Görsel 91. “Çocukluğa Övgü”, (detay, farklı iki açıdan görünüm) 2020.

“Çocukluğa Övgü” II serisinin üretim pratiği beyaz kil ile elle şekillendirme yöntemi üzerine kurulmuş ve sarar pişirim tekniği uygulanmıştır. Şekillendirme işleminin ardından pürüzsüz bir yüzey elde etmek için perdah yapılan formlar bisküvi pişirimi sonrasında sarar pişirimi için hazırlanmıştır. Formlar yer yer bakır tel ile sıkıca ve planlı şekilde sarılarak pişme sırasında yanacak olan tellerin yüzeyde ince çizgisel etkiler bırakması tasarlanmıştır. Pistole yardımıyla kobalt sülfat ve demir sülfat püskürtme işlemi ile renklendirilmesi amaçlanan formlar 980-1000°C aralığında pişirilmiştir ve sonrasında

yüzeylerindeki renk ve etkilerin belirgin kalması için lef lef adı verilen deri cilası ince bir tabaka halinde sünger yardımıyla uygulanmıştır.

Üçgen form üzerine konumlandırılan çocuk figürleri, yine oyun kurgusunun ifade biçimini boyumuzdan büyük tutma tavrını yansıtır. Bakır telle teknik olarak elde edilen etki aynı zamanda “bağlılık” kavramını simgelemektedir. Kardeşimle birbirimize olan bağlılığımızın çocukluk dönemimizin zengin hayal güçlerimizle harmanlanan özgün oyun kurgularımız ile katmanlanışını yansıtmaktadır. Öznel yaklaşımla kendi çocukluk anılarımdan beslendiğim ifade biçimleri; aile, kardeş, oyun kavramlarını içermekle beraber; izleyiciye “çocukluğun gülüşünü hatırlatma potansiyeline sahip” kurgular ile kendi geçmişini de izleme imkanı sunmaktadır.

2.10. “Puan Toplayan Renkler”

Gece; “Soldan gelen arabaların farları benim için, sağdan gelenlerin farları kardeşim için puan. Oyun başlasın.”

Gündüz; “yoldan geçen ilk mavi araba benim, sarı araba kardeşimin.”

Zamanın dışında olma duygusu. (Kişisel Notlar, 2020).



Görsel 92. “Puan Toplayan Renkler”, serbest düzenleme, 2020.



Görsel 93 ve 94. “Puan Toplayan Renkler”, 2020.



Görsel 95. “Puan Toplayan Renkler”, 2020.



Görsel 96. “Puan Toplayan Renkler”, 2020.



Görsel 97. “Puan Toplayan Renkler”, detay, 2020.

“Puan Toplayan Renkler” serisinin üretim pratiği genel olarak beyaz kil ile elle şekillendirme yöntemi üzerine kurulmuş ve sıraltı ve oksit dekorlama, sırlı pişirim teknikleriyle gerçekleştirilmiştir. Kompozisyon serbest düzenlemeye açık, renklerle bir araya gelen formlardan oluşmaktadır.

Kardeşimle birlikte, çocukluğumuzun soğuk kış günleri ve akşamlarında, pencere kenarına oturup evin önünden geçen arabaların renklerini kendimize önceden belirlediğimiz renkler doğrultusunda puan olarak topladığımız oyun kurgusunun şimdiki zamanda uyandırdığı his üzerine inşa edilen bir çalışmadır. Araba tekerinin akış hareketi gibi hayatın döngüsünü yansıtan dairesel formlar, geçmişin neşeli hisler uyandıran renklerinin canlı kalmasını anlatma edimi taşımakla beraber çocuk figürleri ile katmanlanmıştır.

2.11. “Yükselme”



Görsel 98. “Yükselme”, (17x6,5 / 16x8 / 16x6 cm.), 2020.

“Yükselme” serisinin üretim pratiği beyaz ve çeşitli oksitlerle renklendirdiğim kil ile elle şekillendirme yöntemi üzerine kurulmuş ve sıraltı dekorlama, sırlı pişirim teknikleriyle gerçekleştirilmiştir.

Çocukluğuma dair, babamın omuzlarına çıkarak yıldızlara dokunma oyunu kurgumuzun, şimdide uyandırdığı his üzerine; baba figürü imgelemlerimin sanat edimindeki yerine yönelik çalışmalarım doğrultusunda tasarlanmıştır. Zeminden yükselerek gökyüzüne uzanma kavramı merdiven unsuru ile aktarılmıştır. Merdivene bir unsur olarak uygulamalarda yer verme tavrı diğer serilerin bazılarında da yer bularak oyun kavramına yeniden uzanma, ulaşma fikrini desteklemesi üzerine kurgulanmıştır.

Kişisel bellek izlerinin geçmişteki bir an’dan beslenerek sanat edimine yansması üzerine gerçekleştirilen çalışma; izleyicinin de kendisi için yükselme, ulaşma, çıkma gibi eylemlerini anımsatan hayat çizgisinden anılarının zihninde yeniden canlanmasına bir olasılık niteliği taşır.

2.12. “Yıldızlara En Yakın”



Görsel 99 ve 100. “Yıldızlara En Yakın”, (34x10 / 43x10 cm.), 2020.

“Babamın Omuzları Üzerinde Yıldızlara Dokunmak”

Küçük bir çocuğun merakı ile gökyüzündeki yıldızlara yaklaşma arzusu beni hep babamın omuzlarına çıkarmıştır. Akşam karanlığında, evimize girmeden önce arabadan inip kapıya doğru yürüdüğümüz o kısacık kaldırım benim için uzun bir macerayı temsil eder. Babamın beni kucaklayıp omuzlarına oturduğu an kendi masalımızın kapağını açtığım/açtığımız an’a dönüşür adeta. Kahramanları babam ve ben olan masalın konusu “yıldızlara ulaşmak”dır. Omuzlarının üzerinden gökyüzüne uzattığım ellerim “yıldızlara en yakın olduğum an” olarak ruhuma kazındı.

“Baba ve Omuz İlişkisinden ‘merdiven’e”

Sanatın hangi disiplininde olursa olsun bir eserin arka planını yakalamak her zaman kolay değildir. Kavram olarak “yıldız”ın arka planı benim için “yükselme”dir. Babamın omuzlarına çıkmak, onun her gülüşünün benim için bir merdiven basamağına dönüşmesine ve bu merdiveni adımlayarak yükselme duygusuna zemin hazırlar.

Baba imgesinin tasarımda anlatım biçimi ifadesi sürecinde, yıldız şeklinde kağıt parçalarına her gün bir duyguyu temsil eden kelime, cümle ya da çizimler eklenmesi fikri gelişmiştir. Yazılan ya da çizilenler, bir gün babamın bendeki karşılık duygusunu anlatırken, başka bir gün kulaklarımda kalan onun bir kelimesi ya da cümlesinin yansımasıdır. Bazen sadece göz rengi, bazense bakışındaki anlamdır. Üzerine yazılıp çizilen her yıldız parçasının gökyüzüne uzanan merdivenin birer basamağını oluşturması tasarlanmıştır.

Bu sürecin tasarım zeminini yine çocukluk anılarım oluşturmaktadır. Hafızama kazınan en sahici bir o kadar da en masalsi his şudur; babamın omuzlarına çıkıp onun kahkahasının eşlik ettiği yıldızlara ulaşma yolculuğunun sonu omuzlarından indiğim an olarak yorumlanabilse de, benim için serüven devam etmiştir. Baba kucağından yere adımımı attığım an yıldız tozları eşlik eder adımlarıma. Apartmanın merdiven basamaklarına yıldız tozları yağar. O yıldız tozlarının merdivende oluşu hayali, yıllar sonra üretim sürecimi şekillendirmektedir.

Babamla ilişkimin özünde idealize etmeye çalıştığım bir “ben” varlığından söz edilebilir ve bu ben’in babamla bizi bütünleştirdiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır. Bütünleşme arzusunu ayrı kalmama anlamında irdelersek; “babamın omuzları üzerinde yıldızlara ulaşmak” duygusu yıldız kavramının babamla aramızda kopmaz bir bağa dönüştüğü hissedilir.

Babamın sesi, benim içsellüğimde parlayan yıldızdır. Bendeki yıldız simgesinin annemin isminin anlamıyla da örtüşmesi hayatın sunduğu bir tesadüf müdür? “Süreyya”. Eğer öyleyse hayata teşekkür etmenin tam sırası.

Süreyya; Ülker yıldızı anlamı ile gökbilim terimi olarak “Boğa burcunda, boyun yerinde, adı Alcyone olan en parlağının çevresinde toplanmış yedi yıldızdan oluşan takım” şeklinde tanımlanmaktadır³⁰. (Kişisel Notlar, 2018).

“Yıldızlara En Yakın” ikilisinin üretim pratiği beyaz kil ile elle şekillendirme yöntemi üzerine kurulmuş ve sıraltı ve oksit dekorlama, sırlı pişirim teknikleriyle gerçekleştirilmiştir. Birbirine benzer ikili; iki kız kardeşin baba figürü ile ayrı ayrı ama benzer duygu formları ve oyun kurgularıyla ilişkisini ifade etmeyi temsil etmektedir.

³⁰ Türkçe Sözlük (1974). Türk Dil Kurumu Yayınları, Sayı: 403, Ankara: Bilgi Basımevi, s. 736-822.



Görsel 101. “Odanın içine bir yıldız kaydı”, 2020.

Yıldızların gölgesi ile oyun devam ediyor...

Evdeki oda atölyemde çalışmaktayım. Daha önce, Avanos’taki atölyemde fırınladığım ve eve getirdiğim uygulamalarım kitaplığımın raflarında dizili. Sergi gününü beklemekte her biri. Ben şimdi ellerimde çamur, oyun alanı kurgularımı oluşturuyorum. Belleğimde anılar... Geçmişteki bir an’ın şimdide uyandırdığı his üzerine yoğunlaşmalar... Ve sen şimdi bana “merhaba” der gibisin Babacığım. Yine oyunuma eşlik ettin. O zamanlar çok küçüktüm, hangimiz bulmuştuk yıldızlara dokunma oyununu? Birlikte mi kurmuştuk? Omuzlarına çıkıp yıldız topladığım oyunun kurgusu seramik diliyle yeni bir ifade buldu. Ama şimdi o da ne? Bir seramiğin duvara yansıyan gölgesi bu kadar çok şey anlatabilir mi? Topladığımız yıldızların gölgesi ile devam ediyoruz oyuna. (Kişisel Notlar, 2020).

Gölge bir hiç değildir, anlamını ışıktadır (Sözer, 2019, s.33). Görsel hafızanın önemli bir ögesi olan gölge, somut nesne ile ilişkili olmakla birlikte ışığa ve zamana bağlı olan değişkenliği ile geçicilik kavramını gözden geçirmemizi sağlar (Çakır Özgündoğdu, 2010, s.A47). Kuşkusuz, gölge metafor olarak iletişimdir (Sözer, 2019, s.30). Belki de bu iletişim sanat pratiğime yeni bir dinamik kazandıracaktır. Çalışma sürecinde, rastlantısal şekilde

yakaladığım, seramik formun gölgesini fotoğraflayarak devamı gelecek tasarımlara bir zemin oluşturmasını istedim. Sanatın, seramiğin dilinin uçsuz bucaksızlığı, her tasarım ve uygulama sürecinin bir başka kurguya açtığı kapı ile ifade biçimlerinin sayısızlığı bir kez daha kendini vurgulamaktadır.

SONUÇ

Bende iz bırakmış an ve anılardan kesitler sunmak ve “bu iz hep kalsın” arzusunu katmanlayarak kalıcı hale getirebileceğim tasarımları kurgulamak edimi ile çıktım yola. “Ben”den bahsedecektim ve bu içsel ve otobiyografik yaklaşım, sanatta özne kurgularının ifade biçimlerini araştırmak ve incelemeyi beraberinde getirdi.

Çalışma metninin ilk bölümünde, özne kavramının sanat eylemindeki kurguları sanatçı, izleyici ve sanat eseri açısından irdelenmiştir. Hagman’a göre (2010, s.24); sanatı bir insan etkinliği olarak farklı kılan şey, sanatçının sanat eserinde somutlaştırdığı gibi, öznelliğinin ifadesini iyileştirmek ve mükemmelleştirmek için çalışmasıdır ve dolayısıyla sanat sanatçının öznelliği ile biriciktir. “Sanat kişinin özne olmasıyla oluşan metaforik dönüşümün fiilen sahneye konulmasıdır” (Danto, 2019, s.194). Bu sahne; izleyiciyi de özne olarak esere dahil eden ve eserin ya da malzemesinin özne olarak konumlanması yaklaşımları ile desteklenmiştir.

Özne inşası beraberinde “ben” kavramının biyografik okumasını sunar. Çalışma kapsamında biyografi ve otobiyografinin edebiyat alanına sıkışıp kalmayarak farklı şekillere bürünmesi üzerine sanatta farklı ifade yöntemleri araştırılmıştır. Biyografik yaklaşım, geçmişteki anlara, anılara yolculuk yapmaktır. Bu bağlam, konunun akışında olduğu gibi; “geçmişteki bir an’ın şimdide uyandırdığı his” çıkış noktası ile kurulmuştur. An ve anı kavramının sanat eyleminde kurguları ele alınırken, zamanın göreceli oluşu gerçeği eserlerin farklı bir boyutta okunmasını da mümkün kılmıştır. Zaman, sınırlı ve göreceli olmasının yanı sıra, bireysel bilinçlerin daha sonra yeniden bulmak üzere hatıralarını bırakabilecekleri zengin bir çerçeve sunabilecek kadar geniştir (Halbwachs, 2019, s.157).

“Hatıra izleri bağlantıların gücüyle, yani erişilebilirliğiyle korunur”(Draaisma, 2018, s.270). Bu erişilebilirlik için geçmişe dönüp bakma ediminin kişisel bellek ile kaçınılmaz ilişkisi; hatırlama edimi, imge, algı ve öznel bakış kavramları ile ele alınmıştır. “Sanat eseri sanatçının zihnine bir köprü, sanatçının iç yaşantısının sırlarının kilidini açan kamusal bir nesnedir” (Dutton, 2017, s.194). Sanat eyleminde sanat nesnesi, onu üreten öznenin öznel yaklaşımı ile kişisel hislerini barındırdığı gibi; üretenden bağımsız izleyici olan öznelere

kendi hislerinden bir parça bulma olasılığı söz konusudur. Yaşanmış, özel, biricik ya da benzer anlar ile karşılaşma potansiyellerinin sanatçı ve izleyici arasında sanat eyleminde yeniden kurulduğu süreçlerin var olduğu sonucuna varılmaktadır.

An ve anı kavramlarına kişisel bellek yardımıyla bakmak; Descartes'ın en iyi hatırladığımız olayların çocukluğumuzdaki olaylar olduğu varsayımını (Draaisma, 2018, s.270) dikkate alan bir yön bularak sanatta çocukluk ve oyun kavramlarına değinilmiştir. Oyun ve oyuncağın çocukluk dönemini biçimlendirişindeki rolü ve niteliğine yönelik yaklaşımlar değerlendirilmiş ve kişisel bellek izlerinin çocukluk kavramıyla sanatta ifade biçimlerine ilişkin; çocuk dünyasıyla ilgilenen sanatçılar arasından; Pablo Picasso, Annette Messager, Mike Kelley, Füsün Onur, Anni Leppälä ve Daniel Buren'den bahsedilmiştir.

Dutton'a göre; "Sanat nesnelere özünde hem üretici hem de izleyici için hayali bir deneyim sağlar. Sanat bir yap-inan dünyasında, hayal gücü sahnesinde gerçekleşir" (Dutton, 2017, s.229). Bu bağlamın temelinde kişisel uygulamaların yaratım süreci raporun ikinci bölümünü oluşturur. Geçmişteki bir an'ın şimdide uyandırdığı his üzerine çıkış yolu ile otobiyografik bir yaklaşımla anı imgelemlerinin sanatta yaratıcı süreçte ilham kaynağı olması ele alınmıştır.

Geçmişten seçilen an ya da an'lar, özel olanın vurgulanması üzerinedir. Bergson'un ifadesi ile (2020, s.42); "Sonsuz sayıdaki başka imge dışlanmış dururken, benim algımın parçası olması için bu imgenin niçin ve nasıl seçildiğini bilmek; sorulması gereken tek soru budur". Zihnimde yeniden üretilen duygularımı tetikleyici olarak geçmişe ait obje, eşya, not defterleri gibi pek çok unsur imgelemlerimin fragmanını oluşturur. Bu bağlamda, otobiyografik özne kurgularının inşası için zihin haritamı oluşturmak sanat ediminin basamaklarından biridir.

Biriken objeler, eşyalar, notlar ve benzeri imgesel kaynaklar arasından seçtiğim fragmanlar hayal dünyası oluşturma üzerine olarak ele alınmış ve akış çocukluk odağına yönelmiştir. Sanat ediminin özneliği ve geçmişin kesitlerine kişisel bellek yardımıyla otobiyografik bir yaklaşım ile çocukluk odağından bakmak sanat pratiğimin yoğunluğunu oluşturmaktadır.

Sanat nesnesini izleme odağından çıkarıp dokunma ve hissetme deneyimine taşıma tavrı ile sanat eyleminde özne kurguları sanat nesnesinin özne oluşu ve izleyiciye özne olarak yer verme yaklaşımları üretim sürecimin şekillenmesini desteklemiştir.

Kişisel yaşantımda biriken fragman niteliğindeki detayların uzun bir yolculuk ile sanatta ifade bulması; kendi geçmişimle iletişim kurmanın yanında izleyiciye de benzer olasılığı sunması ile kişiler arası etkileşimin sanat aracılığıyla hissedilmesini vurgular. Sanat eyleminin öznel bir süreç olması, sanat nesnesinde herkesin kendi için özel bir anlam yakalaması tavrı ile sunulmuştur. Sanat eyleminin özne-nesne-yüklem konumlanışları eserin yapıcısından izleyiciye bir birliktelik sunar.

Fragmanlarla beslenen zihin haritam, sanat pratiğimin oyun ve oyuncak kavramlarını odak noktasına almamı sağlamıştır. Aile kavramı ile harmanlanan çocukluk odağı oyun ve oyuncaklar; geçmişimden bugünün gözüyle bir çocuk yaratmıştır. Ya da belki de hep çocuk kalan tarafımız büyümeyebilir...

Anılarımdan topladığım alışıldık parçaları yeni bir düzende bir araya getirerek metaforik bir yaklaşımla yeniden kurgulamak tasarımların temelini oluşturmaktadır. Oyun ve aile kavramına yoğunlaşan kesitler sunmak; “oyun”un varlığını hayatımda hep hissediyor oluşum ve bu varlığın sürekliliğini koruması arzusu üzerine inşa edilmiştir. Bu inşa, sanatta ifade biçimleri üzerine içsel duygularla bağlantı kurmada yöntem olarak çağrışımlardan beslenmiştir.

Jane Heap, sanatın hayatı çoğaltan bir şey olduğunu söyler (Aktaran, Artun, 2015, s.67). Çocukluğumun tüm oyunları çoğalsın, çoğaldıkça sevinç çoğalsın. Murathan Mungan’ın dediği gibi; “yalnız gelecek değil, çocukluk da uzun sürer” (2016, s.13). Mungan, yazma eyleminin “hatırladıklarımı yalnızca benim, yazdıklarımı ise herkesin kılan” özelliğini dile getirir (2016, s.24). Yazınsal eserlerin okuyucu ile buluşması bir yazar için ne ifade ediyorsa plastik sanatlar için de sergi benzer bir anlam içerir ve izleyici ile eserin buluşması sanatçı için aynı ifadeyi taşır. Bu noktadan bakıldığında, içinde “günlüklerim”den otobiyografik kesitler barındıran sanatsal ifade biçimleri izleyici ile buluştuğunda iç dökümlerimin dönüşümü okunabilmektedir. Kendi çocukluk anılarımdan beslenerek sanatsal ifadede yer verdiğim hikayeler; başkalarının hikayelerine sıçrama, izleyicinin

kendi hikayesi ile karşılaşma potansiyelini içerir. Oyun ve aile kavramları odağında inşa edilen süreç, sanat nesnesinin başka başka özneler tarafından otobiyografik kesitler yakalayıp okunmasını sağlamayı hedeflemektedir.

Fischer'e göre; sanatın insanı kendine bağlayışı gerçekliğin insanı kendine bağlayışından başkadır (2017, s. 24). Rothko'nun sözüyle, "sanatın işlevi ifade etmek ve etkilemek" (2020, s.226) ise; çocukken kurduğumuz oyunlardan beslenen sanatsal üretimlerim, izleyici ile buluştuğunda sıcak gelen tarafıyla çocukluğu ve çocukları sarıp sarmalama hissi uyandırır dilerim.

Zihin haritamı oluşturma sürecinde, yaşamımın film şeridi gibi gözlerimin önüne serilmesine yardımcı olan bellek niteliğindeki tüm defterlerime, çizimlerime ve bunu küçüklüğümde beri oluşturan kendime teşekkür ederim. Geçmişten şimdiki zamana biriktirerek taşıdığım ve bugün varlığını sürdüren tüm fragman niteliğindeki yaklaşımlar; çalışma ve tasarım sürecinde özenle yeniden aranıp bulunarak, konuya vurgusu ve anlatım biçimi irdelenerek, gözden geçirilerek, duyu ve düşünce süzgecimden elenerek sanat ediminde yaratıcı süreçte katmanlaştırılmıştır. Çocuk yaştaki Seda, tüm o kelimeleri ve kendince çizimlerini elbette bilinçli bir zihin haritası oluşturma fikri ile kurgulamamıştı. Bugün, böylesine ciddi ve önemli bir eğitim dönemime eşlik edecekleri ise aklımın kıyısından geçmezdi. Kişisel tarihimin kanıtı olan tüm detaylara, benim için özel bir an'ı anımsatan duygusal yoğunluğu yüksek biriktirdiğim tüm objelere, an'ı durduran fotoğraflara, ses ve görüntü kayıtlarına teşekkür ederim.

Fragman niteliğinde olan her bir detayın şimdiki zamana uzanmasını sağlayan *Ailem'e* teşekkür ederim. Sevgili annemin oyuncaklarımızı, eşyalarımızı, klasörlerde biriktirdiği çocukken yaptığımız resimlerimizi özenle saklayışına teşekkür ederim. Canım babamın sevgiyle oluşturduğu fotoğraf albümlerine, kütüphanesine, anlattığı hikayelere, söylediği şarkılara, küçücük bir nesnenin boyundan kat kat büyük anlamının oluşmasına zemin hazırlayışına teşekkür ederim. Hayatıma gireceğini öğrendiğim andan beri hep en iyi arkadaşım olan kardeşime, zengin hayal dünyamız ile kurduğumuz biricik oyunlar için teşekkür ederim.

An ve anı kavramlarının şimdiki zamanda uyandırdığı his üzerine çocukluk odağından bakmak yaklaşımı; geçmişteki bir an'ı hatırlamanın ve hatırlayabilecek olmanın ilk koşulu olarak; o an'ı korumak üzerine yoğunlaşma arzusunu içerir. Bu koruma isteği sanatın ve seramiğin kalıcılığı ile taçlanabilirdi.

O an'ı korumak, gelip geçiciliğini geride bırakıp fani oluşunu bertaraf etmek üzerine...

Ben, koruyorum işte o güzel an'ları. Ölümsüzleştirmek denir mi buna? Yitip gitmesinden kaçınma edimi. Var kılmak, var olmak...

O an'ı başka dilde ifade ediyorum.

Bu başkalık, kalıcılığın anahtarı.

Ve ben seramiğe teşekkür ediyorum, bana duygularımı yeniden yaşama imkanını heyecan verici ve devinimi özelliği ile sunduğu için.

Çamura dokunarak yaşanmışlıkları ve yaşamı hissetmek, yaşamda birikenlerin yönünü seramikle arayıp bulmak gibi duygular Read'in sözünü anımsatır; "sanat, yaşamın kabul edilmesi, onaylanması ve yoğunlaştırılmasıdır" (2020, s.226). Tüm ömrüme yayılsın diyedir geçmişteki an'ların o özel duygularını seramik diliyle ifade etme edimi.

Badiou (2019, s.21); her bir kişinin isminin yaşatılabileceği koşulları aramak için sürekli olarak yeniden başlamak eylemini monoton biyografimizin kullanabileceği şey olarak görür: "ismimi yaşatacağım".

Ben de isimlerimizi yaşatmak istedim belki, geçmişin oyun duygusu kalıcılığı ile harmanlanan.

Senin kızın olduğumu hatırlatan ifadelerim biriksin istedim. En çok da bundan bu tez. Senin kızın, senin kızın, sizin kızınız, sizin kızlarınız...

KAYNAKLAR

- Abramović, Marina. (2020). *Duvarlardan Geçmek, Bir Otobiyografi*. (Dila Altındış Balcı, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Acar, Barış. (2016). *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar, 2000'ler Türkiye'sinden Çağdaş Sanat Manzaraları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Acar Savran, Gülnur. (2006). *Özne-Yapı Gerilimi, Maddeci Bir Bakış*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Akay, Ali. (2001). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Aksoy, Nazan. (2018). *Kurgulanmış Benlikler; Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alioğlu, N., Bayrak, B. (2019). *Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Alpay, Yalın. (2021). *Yapı(t)söküm, Resim-Heykel-Edebiyat-Müzik-Sinema*. İstanbul: Destek Yayınları.
- Altuğ, Taylan. (2018). *Son Bakışta Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- An, Kyung., Cerasi, Jessica. (2021). *Kim Korkar Çağdaş Sanattan*. (Mehmet Üstünipek, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Antmen, Ahu. (2017). *Kimlikli Bedenler; Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, Ahu. (2019). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnheim, Rudolf. (2012). *Görsel Düşünme*. (Rahmi Ögdül, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Artun, Ali. (2015). *Bir Muamma Sanat Hayat Aforizmalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Badiou, Alain. (2019). Biyografi Olarak Felsefe. (M. Kayhan, Çev.). *Pasajlar, Alain Badiou, Sosyal Bilimler Dergisi*, 3, s.14-21.
- Baker, Ulus. (2015). *Sanat ve Arzu*. (Tansu Açık, Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Başlı, Şeyda. (Aralık 2005). Otobiyografi Kuramına Feminist Bir Yaklaşım, *Littera Edebiyat Yazıları*, 17, s. 91-103.

Batur, Enis. (2018). *Bir Balık Bir Başka Balığa Onu Sevdığını Söyler mi?*. İstanbul: Çınar Yayınları.

Bergson, Henri. (2020). *Madde ve Bellek, Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme*. (Işık Ergüden, Çev.). Ankara: Folkitap.

Baudelaire, Charles. (2013). *Modern Hayatın Ressamı*. (Ali Berktaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Berger, John. (2017). *Hoşbeş*. (A. Biçen, B. Eyüboğlu, O. Tecimen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Berktaş, Fatmagül. (2012). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.

Boyer, Pascal., Wertsch, James V. (2015). *Zihinde ve Kültürde Bellek*. (Yonca Aşçı Dalar, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Bound Alberti, Fay. (2019). *A Biography of Loneliness: The History of an Emotion*. New York: Oxford University Press.

Bourriaud, Nicolas. (2005). *İlişkisel Estetik*. (Saadet Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Buzan, Tony., Buzan, Barry. (2020). *Zihin Haritaları* (Güntülü Tercanlı, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Chodorow, Nancy J. (2019). *Duyguların Gücü, Psikanalizde, Cinsiyette ve Kültürde Kişisel Anlam*. (Jale Özata Dirlikyapan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Conkelton, S., Eliel, C.S. (1995). *Annette Messenger*. New York: The Museum of Modern Art: Distributed by H.N. Abrams.

Cora, Aytuna. (2016). *Sanatsal Üretim Biçimlerinde Ben Çıkışlı Anlatı*. (Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, Ankara.

Crary, Jonathan. (2019). *Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. (Elif Daldeniz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Critchley, Simon. (2015). *Bellek Tiyatrosu*. (Tuncay Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Çağrı Mutlu, Esra. (2016). Platon ve Kierkegaard'da "An" (Eksaiphnēs / Øieblık). Yrd. Doç. Dr. Yasemin Akış Yaman (Ed.). *Kierkegaard, Özne Felsefe Bilim ve Sanat Yazıları*, s.121-135. Konya: Çizgi Kitabevi.

Çakır, A. Feyza. (2004). *Kemik Porselen Üretiminin İncelenmesi, Sanatsal Çalışmalarda Uygulanabilirliğinin Araştırılması ve Estetik Niteliklerinin Değerlendirilmesi*. (Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Seramik Anasanat Dalı. Ankara.

Çakır, Aylin. (Eylül-Ekim 2018). Antik Yunan ve Roma'da Çocuk Oyunları ve Oyuncaklar. *Aktüel Arkeoloji.Yaşamın Vazgeçilmez Parçası Çağlar Boyu Oyun ve Oyuncak*.65, s.60-73.

Çakır Özgündoğdu, A. Feyza. (2010). Catching Shadows by Clay: A Critical Self-reading in Ceramic Art. *3rd International Ceramic Magazine Editors Association (ICMEA) Symposium and 3rd World Emerging Artists Competition and Exhibition, Chin. s. A45-A50*.

Çelebioğlu, Sinem. (2007). *Türk Edebiyatında Modern Biyografinin Doğuşu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dii ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul.

Çelik, E. Murat. (2021). Bir Anlatı Olarak Kimlik, Bir Edebiyat Yapıtı Olarak Hayat: Nietzsche ve Çağdaş Kimlik Tartışmaları. Toros Güneş Esgün, Gülben Salman (Ed.). *Tanıdık ve Yeni, Nietzsche'de Aşırılık, Yaşam, Kendilik*. S.83-96. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Çevik, Çağlayan. (Ed.). (2017). *Semiha Berksoy, Fikret Muallâ, İki Aykırının Mektupları*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Çitaklar, Hayati. (2011). *Alyoşa, Aliye Berger'in Öyküsü*. Ankara: İmge Kitabevi.

Danto, Arthur C. (2019). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. (E. Berketaş, Ö. Ejder, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Darendeliler, Serdar. (Ocak 2018). Hatıralardan Beslenen Zamansız, Mekansız Fotoğraflar. *İstanbul Art News*, s.34.

Draaisma, Douwe. (2018). *Bellek Metaforları, Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*. (Güral Koca, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Dutton, Denis. (2017). *Sanat İçgüdüsü, Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi*. (Murat Turan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eco, Umberto. (2019). *Günlük Yaşamdan Sanata*. (Kemal Atakay, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Edgü, Ferit. (2013). *Biçimler, Renkler Sözcükler*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Elbeyoğlu, Kamuran. (2016). Kierkegaard'ın Öznelliği ve Ahlak Görüşü. Yrd. Doç. Dr. Yasemin Akış Yaman (Ed.). *Kierkegaard, Özne Felsefe Bilim ve Sanat Yazıları*, s.109-119. Konya: Çizgi Kitabevi.

Erhat, Azra. (1969). *İşte İnsan, Ecce Homo*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Erhat, Azra. (2011). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Eroğlu, Özkan. (2006). *Resim Sanatı Sözlüğü*. İstanbul: Nelli Sanat Evi Yayınları.

Esgün, T. G., Salman, G. (2021). Nietzsche ile Çağı Aşmak: Yeni Bir Yaşama Doğru. Toros Güneş Esgün, Gülben Salman (Ed.). *Tanıdık ve Yeni, Nietzsche'de Aşırılık, Yaşam, Kendilik*. S.7-14. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Faubion, James D. (2014). *Özne'yi Yeniden Düşünmek – Çağdaş Avrupa Sosyal Düşüncesinin Bir Antolojisi* – İstanbul: İnsan Yayınları.

Fiedler, Konrad.(2017). *Görsel Sanat Eserleri Konusunda Yargıda Bulunmak Üzerine*. (Hakan Anay, Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık.

Fischer, Ernst. (2017). *Sanatın Gerekliliği*. (Cevat Çapan, Çev.). İstanbul: Sözcükler Yayınları.

Foster, Hal. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü, Yüzyılın Sonunda Avangard*. (Esin Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Frolov, İvan. (1991). *Felsefe Sözlüğü*, (Aziz Çalışlar, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Gielen, Pascal. (2016). *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı: Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Gintz, Claude. (2010). *Başka Yerde & Başka Biçimde*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gerçek, Ayça. (Eylül-Ekim 2018). Antik Çağda Pişmiş Toprak Oyuncaklar. *Aktüel Arkeoloji.Yaşamın Vazgeçilmez Parçası Çağlar Boyu Oyun ve Oyuncak*.65, s.75-80.
- Gompertz, Will. (2020). *Sanatçı Gibi Düşün, ... ve Daha Yaratıcı, Daha Verimli Bir Hayata Kavuş*. (Süreyya Evren, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gültekin, T., Bahadır, A. (2020). Einfühlung Kavramı Bağlamında Tracey Emin'in "1963-1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes" ve "Yatağım" Eserlerinin Çözümlemesi. *Social Sciences Research Journal*, 9 (2), 99-106.
- Güner, E., Ataman, G. (2016). Bir Ritüel Olarak Sanat: Richard Long. *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt 9, Sayı 19, s.62-73.
- Hagman, George. (2010). *The Artist's Mind, A Psychoanalytic Perspective on Creativity, Modern Art and Modern Artists*. New York: published by Routledge.
- Halbwachs, Maurice. (2019). *Kolektif Bellek* (Zuhal Karagöz, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hamilton, Nigel. (2007). *Biography: A Brief History*. USA: Harvard University Press.
- Hartmann, Heinz. (2020). *Ben Psikolojisi ve Uyum Sorunu*. (Banu Büyükkal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, David. (1989). *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Blackwell.
- Heidegger, Martin. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*. (Fatih Tepebaşı, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Hicks, Alistair. (2015). *The Global Art Compass*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hodge, Susie. (2020). *Gerçekten Bİlmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. İstanbul: Domingo Yayınevi.

Holden, Terence. (Güz 2018). Şeyleşme ile Tanıma Arasında Öznelerarasılık, (Ongun Kılıç, Çev.). *Cogito, Neoliberalizmde Öznellik, Odak:Kapitalist Gerçeklik*, Yky Yayınları, 91, s.44-71.

Hopkins, David. (2018). *Modern Sanattan Sonra, 1945-2017*. (F. Candil Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Huizinga, Johan (2006). *Homo Ludens, Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İrgin, Süleyman. (2018). *Bir Yoksul Sanat Anlatısı*. İstanbul: Sokak Kitapları Yayıncılık.

Irigaray, Luce. (2006). *Ben Sen Biz, Farklılık Kültürüne Doğru*.(S. Büyükdüvenci, N. Tural, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Kandinsky, Wassily. (2020). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (Gülin Ekinci, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Kant, Immanuel. (2017). *Fragmanlar*. (Oruç Aruoba, Çev. Ve Der.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Kemp, Martin. (2004). *Leonardo*. (Handan Balkara, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Kierkegaard, Søren. (2013). *Kaygı Kavramı*. (Türker Armaner, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kierkegaard, Søren. (2021). *Felsefe Parçaları ya da Bir Parça Felsefe*. (Nur Beier, Çev.). İstanbul: Alfa.

Korkmaz, Tuba. (2016). *Kimlik-Bellek: 'İstedim ki Bilineyim!'*. (Sanatta Yeterlik Eser Metni). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Anasanat Dalı, İstanbul.

Kuspit, Donald. (2010). *Sanatın Sonu*. (Yasemin Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Lektorski, Viktor A. (2016). *Özne, Nesne, Bilış*. (Şükrü Alpagut, Çev.). İstanbul:Yordam Kitap.

Leonardo da Vinci: Zamanın Ötesi. (25 Haziran 2021). [internet üzerinden]. Youtube video [https://www.youtube.com/watch?v=9uVb4uI8hGQ&t=1807s]. Erişim: 26.06.2021.

Montaigne. (1993). *Denemeler*. (Sabahattin Eyuboğlu, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.

Mungan, Murathan. (2016). *Harita Metod Defteri*. İstanbul: Metis Yayınları.

Néret, Gilles. (2006). *Klimt*, Berlin / İstanbul: Taschen / Remzi Kitabevi.

Ortaylı, İlber. (2011). *Tarih Yazıcılık Üzerine*. Ankara: Cedit Neşriyat.

Özcan Özden, S., & Özgündoğdu, A. F. (2021). Sanatta Öznenin Biyografik İnşası. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 582-599.

Özcan Özden, S., Özgündoğdu, A. F. (2021). Çocukluk Kavramı Odağında Sanatta Öznel Yaklaşımlar. *Sanat Yazıları*, (45): 585-604.

Özlem Şimşek ("İzler/Suretler" TRT 2), 2. Bölüm, https://ozlemsimsek.com/news. Erişim: 24.04.2021.

Pamuk, Orhan. (2019). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul:Yapı kredi Yayınları.

Rancière, Jacques. (2020). *Dissensus, Politika ve Estetik Üzerine*. (Mustafa Yalçınkaya, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Read, Herbert. (2020). *Modern Sanatın Felsefesi*. (E. Kök, H. Orgun, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Rothko, Mark. (2020). *Sanatçının Gerçekliği*. (Ebru Berrin Alpay, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Salman, Selda. (2020). Saf Aklın Eleştirisi'nin Birinci (A) ve İkinci (B) Basımları Arasındaki Fark ve Hayalgücü Yetisi Bağlamında Sonuçları. *Pasajlar*, 6, s.33- 57.

Sarkis ("Benim Sanatım" NTV), https://www.youtube.com/watch?v=vgy0USHAI0M Erişim: 19.04.2020.

Shiner, Larry. (2018). *Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi*. (İsmail Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Simmel, Georg. (2019). *Modern Kültürde Çatışma*. (T. Bora, U. Özmakas, N. Kalaycı, E.Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Sontag, Susan. (2014). *Bilincin Kapısını Aralamak, Jonathan Cott: Rolling Stone Söyleşisi*. (Zeynep Heyzen Ateş, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Sönmez, Necmi. (2015). *Şimdiki Zamanın Yanında ya da Karşısında, Sanat Üzerine Yorumlar (1987-2014)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sözer, Önay. (2019). *Sanat: Görünendeki Görünmeyen*. Mukadder Özgeç (Der.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Talay Turner, Zeynep. (2021). Nietzsche'de Tarih Yazımı, Hafıza ve Aktif Unutma. Toros Güneş Esgün, Gülben Salman (Ed.). *Tanıdık ve Yeni, Nietzsche'de Aşırılık, Yaşam, Kendilik*. S.53-65. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Traverso, Enzo. (2020). *Geçmişini Kullanma Kılavuzu, Tarih, Bellek, Politika*.(Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Tüfekçi Ardiç, Işıl. (2019). *Sanatta Kendilik ve Kişisel Tarihin Anlatımı Kapsamında Özel Uygulamalar*. (Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, Ankara.

Türkçe Sözlük (1974). Türk Dil Kurumu Yayınları, Sayı: 403, Ankara: Bilgi Basımevi.

Ünlü, Aslıhan. (2015). *Biyografi ve Biyografik Dram*. Ankara: NotaBene Yayınları.

Üretmen, Pınar K. (2021). Otobiyografik ve Toplumsal Bellek, Kayıp Belleğin İzinde. *Psikeart, Anılar ve Bellek*. 73, s. 60-63.

Whitham, G., Pooke, G. (2018). *Sanatı Anlamak*. (Tufan Göbekçin, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Winnicott, D.W. (2019). *Oyun ve Gerçeklik*. (Tuncay Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Winterson, Jeanette. (2018). *Sanat Başkaldırır, Coşku ve Cüretkârlık Üzerine*. (Z. Baransel, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Yates, Frances A. (2020). *Hafıza Sanatı*. (Ayşe Deniz Temiz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Yörük, Yaşar. (1985). *Örnekli-Uygulamalı Cümle Bilgisi "Söz Dizimi"*. Ankara: Eğitim Yayınları.

Vardar, İnci (2017). *Dünyadan Çıkış Yolları / Way Out From The World*. Cappadox Çağdaş Sanat Sergi Kataloğu. İstanbul: Mas Matbaacılık.

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

22/12/2021

Seda ÖZCAN ÖZDEN

Sanatta Yeterlik Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Sanatta Öznenin Otobiyografik İnşası:
Çocukluk Odağı

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
22.12.2021	148	229,825	22.11.2021	%7	1735063642

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih gg/aa/yyyy)

Seda ÖZCAN ÖZDEN

Öğrenci No.: N17143343

Anasanat/Anabilim Dalı: Seramik

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	x		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. A. Feyza ÖZGÜNDOĞDU

Proficiency in Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : The Autobiographical Construction of the Subject in Art: Focus on Childhood

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
22.12.2021	148	229,825	22.11.2021	%7	1735063642

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date dd/mm/yyyy)

Seda ÖZCAN ÖZDEN

Student No.: N17143343

Department: Ceramics

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	x		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. A. Feyza ÖZGÜNDOĞDU

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 Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren .. yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

22/12/2021

Seda ÖZCAN ÖZDEN

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

