HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

SANATTA KİŞİSEL BENLİK VE HAFIZA KATMANLARI

Berivan Nur YILDIR

Yüksek Lisans

Ankara, 2026

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

SANATTA KİŞİSEL BENLİK VE HAFIZA KATMANLARI

Berivan Nur YILDIR

Yüksek Lisans

Ankara, 2026

SANATTA KİŞİSEL BENLİK VE HAFIZA KATMANLARI

Danışman: Prof. Ayşe BİLİR

Yazar: Berivan Nur YILDIR

ÖZ

Bireyin hatırlama edimleri ve bu edimlerin yeniden inşası, benliğin zaman içindeki sürekliliğini sağlayan kurucu süreçlerdir. Birey olma düşüncesi, eski çağlardan beri insanın kendi varoluşunu tanımlama ve anlamlandırma çabası olarak farklı biçimlerde gerçekleşmiştir. Bu bağlamda sanat, bireyin kimlik inşası ve anlam arayışı açısından sorgulanabilir bir alan sunmaktadır. Kendi iç dünyalarına yönelerek kişisel olanla kurdukları bağ üzerinden benlikleriyle yüzleşen sanatçılar, içsel deneyimlerini sanat üretimlerine dahil etmişlerdir. Kendini tanımlama arzusu olarak adlandırılabilecek bu süreç, sanatçının iç dünyasını dış alana açmasıyla mahremiyet ve görünürlük sınırlarını sorguladığı, "birey olma" sürecinde otobiyografik çalışmalara konu olduğu bir alan olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır.

Bu bağlamda kişisel hafıza, benliğin oluşumunu ve sürekliliğini sağlayan temel katmanlardan biri olarak ele alınabilir. Geçmişe ait deneyimlerin, ilişkilerin, mekânların ve imgelerin zaman içerisinde dönüşerek bugünkü benlik algısına dahil olması, hafızanın yalnızca geçmişi saklayan bir alan olmadığını göstermektedir. Sanat ise bu değişken ve katmanlı yapının görünür kılınmasına olanak sağlayarak, bireyin geçmiş deneyimleriyle yeniden karşılaşabileceği bir alan oluşturur. Sanatçının kişisel hafızasına yönelmesi, geçmişi yeniden üretmekten ziyade hatırlanan, unutulan ve dönüşen deneyimler üzerinden benliğin oluşumunu araştırma sürecine dönüşür. Bu doğrultuda otobiyografik sanat, kişisel yaşam izlerinin sanat aracılığıyla yeniden ele alındığı ve geçmiş ile şimdi, hatırlama ile yeniden kurma arasındaki ilişkilerin sorgulandığı bir alan olarak değerlendirilebilir. Hafıza, benliğin sürekliliğini sağlayan dinamik bir yapı; sanat ise bu yapının malzeme, mekân ve beden aracılığıyla görünürlük kazandığı bir araştırma alanıdır.

Anahtar sözcükler: Hafıza, kişisel benlik, sınır, mahremiyet, görünürlük, eşik mekân, sanat.

LAYERS OF PERSONAL SELF AND MEMORY IN ART

Supervisor: Prof. Ayşe BİLİR

Author: Berivan Nur YILDIR

ABSTRACT

The acts of remembering and the reconstruction of these acts are constitutive processes that sustain the continuity of the self over time. The idea of being an individual has, since ancient times, taken different forms as an attempt to define and make sense of one's own existence. In this context, art provides a field of inquiry through which the construction of identity and the search for meaning can be examined. By turning inward and confronting their sense of self through their connection with the personal, artists have incorporated their inner experiences into their artistic practices. This process, which may be described as a desire for self-definition, has emerged as a field in which artists question the boundaries between privacy and visibility by bringing their inner worlds into the external sphere, while also addressing the process of "becoming an individual" through autobiographical works.

In this context, personal memory can be considered one of the fundamental layers that contribute to the formation and continuity of the self. The incorporation of past experiences, relationships, places, and images into one's present sense of self through their transformation over time demonstrates that memory is not merely a repository of the past. Art, in turn, creates a space in which this dynamic and layered structure can be made visible, allowing individuals to encounter their past experiences anew. The artist's turn toward personal memory is not merely an attempt to reproduce the past; rather, it becomes a process of investigating the formation of the self through remembered, forgotten, and transformed experiences. In this respect, autobiographical art can be understood as a field in which traces of personal experience are revisited through art, and the relationships between past and present, remembering and reconstruction are questioned. Memory is a dynamic structure that sustains the continuity of the self, while art constitutes a field of inquiry in which this structure gains visibility through material, space, and the body.

Keywords: Memory, personal self, boundary, privacy, visibility, threshold space, art.

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının ortaya çıkmasında bilgi ve deneyimleriyle bana yol gösteren, araştırma sürecimin her aşamasında değerli katkılarıyla destek olan danışmanım Sayın Prof. Dr. Ayşe Bilir'e teşekkürlerimi sunarım. Çalışmamın gelişmesine yönelik görüş ve değerlendirmeleriyle araştırma sürecime katkıda bulunan değerli Dr. Öğr. Üyesi Engin Esen ve Prof. Dr. Bengü Batu Ertunğ'a teşekkür ederim.

Yüksek lisans eğitimim ve tez sürecim boyunca yanımda olan, sabırları, anlayışları ve destekleriyle bu süreci benim için mümkün kılan aileme teşekkür ederim. Son olarak, bu çalışmanın konusu olan geçmişe, hafızaya ve benliğe yönelirken kendi deneyimlerime yeniden bakma cesareti gösteren kendime teşekkür ederim. Bu süreçte karşılaştığım sorulara rağmen araştırmaya, üretmeye ve devam etmeye çalıştığım için kendimi de bu teşekkürün bir parçası olarak görmek isterim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ ..... **i**

ABSTRACT ..... **ii**

TEŞEKKÜR ..... **iv**

GÖRSELLER DİZİNİ ..... **vi**

GİRİŞ **1**

1.1. Hafıza 4

1.1.1. Hafızanın Maddi Unsurlarla İlişkisi 6

1.1.2. Hafızanın Yanıltıcı Doğası 12

1.2. Benlik / Kişisel Benlik 18

1.2.1. Dışsal Bir İnşa Olarak Benlik 27

2. BÖLÜM: HAFIZA VE BENLİK KAVRAMLARININ SANAT ESERLERİNE YANSIMASI **35**

2.1. Kişisel Hafızanın Sanatta Temsil Biçimleri 36

2.2. Hafızanın Görsel Temsili Olarak Yazı 37

2.3. Sanat Eserinde Hafızanın Mahremiyeti ve Görünürlüğü 44

2.4. Sanatta Hafızanın Eşik Mekân Kurgusu 50

2.5. Sanatta Benlik Kavramının Temsil Biçimleri 60

2.6. Çocukluk Deneyimlerinin Benlik Temsili Olarak Yeniden İnşası 61

2.7. İlişkiler Üzerinden Benliğin Biçimlenmesi ve Sanatta Temsili 67

SONUÇ **77**

KAYNAKÇA **81**

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI **84**

ETİK BEYANI **85**

YÜKSEK LİSANS TEZİ/ SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORİJİNALLİK RAPORU…….. ..... **86**

MASTER'S THESIS /ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT **87**

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Vincent van Gogh, *The Bedroom*, 1888, tuval üzerine yağlıboya, 72,4 × 91,3 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam. Kaynak: Van Gogh Museum, "The Bedroom". Erişim:03.08.2026. Van Gogh Museum – The Bedroom 8

Görsel 2. Robert Rauschenberg. *Yatak (Bed)*, 1955. (Yastık, yorgan ve çarşaf üzerine yağlı boya ve kurşun kalem, ahşap destekler). Erişim:05.08.2026. https://www.moma.org/collection/works/78712.....9

Görsel 3. Berivan Nur Yıldır. 2026. *"Teyze Çorbası"*, Sineklik teli üzerine akrilik boya, sıcak silikon ve zımba teli.....11

Görsel 4. Mike Kelley. 1995. *Educational Complex*, boyanmış köpük levha, fiberglas, kontrplak, ahşap, pleksiglas ve yatak, 146,7 × 488,2 × 244,2 cm. Whitney Museum of American Art, New York. Kaynak: Whitney Museum of American Art, "Mike Kelley: Educational Complex". Erişim:21.07.2026. https://whitney.org/collection/works/10293.....16

Görsel 5. Mike Kelley. *Educational Complex Onwards, 1995–2008*, 2009, kitap/detay görünümü. JRP|Ringier, 374 s. Kaynak: Saint-Martin Bookshop, "Mike Kelley – Educational Complex Onwards (1995–2008)". Erişim:21.07.2026. https://saint-martin-bookshop.com/products/mike-kelley-educational-complex-onwards- 17

Görsel 6. Berivan Nur Yıldır. *Çerçeve*, 2026. (Sineklik teli, zımba, beyaz tül) 18

Görsel 7. Giotto. Ağıt (İsa'nın Yas Tutması). 1304-1306, fresk, 200 × 185 cm, Scrovegni Şapeli, Padova, İtalya. Erişim:21.05.2026. https://startartforbeginners.com/tr/agit-lamentation-giotto/ 24

Görsel 8. Jan van Eyck, Arnolfini'nin Düğünü, 1434. (Ahşap üzeri yağlı boya, 82 x 59,5 cm). Erişim: 28.05.2026.https://www.istanbulsanatevi.com/teknikler/resim/jan-van-eyck-arnolfininin-dugunu-10745/ 25

Görsel 9. Jan van Eyck, Arnolfini'nin Düğünü, 1434.(Detay) (Ahşap üzeri yağlı boya, 82 x 59,5 cm). Erişim: 28.05.2026.https://www.istanbulsanatevi.com/teknikler/resim/jan-van-eyck-arnolfininin-dugunu-10745/ 25

Görsel 10. Edvard Munch. *İskelet Kollu Otoportre*, 1895. (Litografi, 45,8 x 31,9 cm). Erişim: 23.05.2026. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-*Self-Portrait_with_Skeleton_Arm*-_Google_Art_Project.jpg 27

Görsel 11. Berivan Nur Yıldır. *Kendilik Defteri,* 2026. (Defter üzerine sineklik teli ve zımba) 29

Görsel 12. Berivan Nur Yıldır. Kendilik Defteri, 2026.(Detay)(Defter üzerine sineklik teli ve zımba). 30

Görsel 13. Cindy Sherman. *Untitled Film Stills #03*, 1977.Erişim:01.06.2026. https://artlead.net/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/ 34

Görsel 14. Chris Columbus. *Robot Adam (Bicentennial Man)*, 1999 (Film). Erişim:12.04.2026.https://letterboxd.com/film/bicentennial-man/ 37

Görsel 15. Limbourg Kardeşler. Très Riches Heures du Duc de Berry, 1412–1416. Erişim: 23.04.2026. https://frequenceprotestante.com/2025/08/04/tres-riches-heures-du-duc-de-berry/ 42

Görsel 16. Limbourg Kardeşler. Très Riches Heures du Duc de Berry (Detay), 1412–1416. 23.04.2026. https://frequenceprotestante.com/2025/08/04/tres-riches-heures-du-duc-de-berry/ 42

Görsel 17. Leonardo da Vinci. *Codex Forster I*, folio 7 recto (solda) ve folio 43 verso (sağda), 15. yüzyıl sonu–16. yüzyıl başı. (Eskiz/Not defteri). Victoria and Albert Museum, Londra. Erişim: 29.05.2026. https://www.vam.ac.uk/articles/leonardo-da-vincis-notebooks 43

Görsel 18. Anonim. Hugo Ball Karawane Performansı, 1916. (Fotoğraf). Erişim: 12.03.2026. https://uen.pressbooks.pub/arth2720/chapter/introduction-to-dada/ 44

Görsel 19. Tracey Emin. Everyone I Have Ever Slept With, 1963–1995. (Enstalasyon).Erişim:14.04.2026.https://www.singulart.com/blog/en/2024/02/09/everyone-i-have-ever-slept-with-1963- 46

Görsel 20. Tracey Emin. Everyone I Have Ever Slept With (Detay), 1963–1995. (Enstalasyon). Erişim: 14.04.2026. https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/contemporary-art/tracey-emin-everyone-i-have-ever-slept-with/ 46

Görsel 21. Berivan Nur Yıldır. Alfabe, 2026. (Sineklik teli, değişken boyutlu) 47

Görsel 22. Sarkis, *Çaylak Sokak*, 1986 [2019], yerleştirme, *Saat Kaç?* sergisinden görünüm, Arter, İstanbul, 2019, fotoğraf: FluFoto. Erişim: 14.07.2026.https://argonotlar.com/sarkis-caylak-sokak-kitabindan-tadimlik/.....50

Görsel 23. Mona Hatoum. Measures of Distance, 1988. (Video, renkli, sesli, 15'). Erişim:13.04.2026. https://lux.org.uk/work/measures-of-distance/ 52

Görsel 24. Berivan Nur Yıldır. Babam, 2026. (Sineklik teli, zımba). 53

Görsel 25. Do Ho Suh. Home Within Home, 2013. (Detay) (Kumaş, çelik). Erişim:28.05.2026. https://craniumcorporation.org/2014/08/28/home-within-home-within-home-within-home-within-home-2013-by-korean-artist-do-ho-suh-at-the-mmca-seoul/ 57

Görsel 26. Berivan Nur Yıldır. Sığınak, 2026. (Şemsiye üzerine sineklik teli, beyaz tül, endoskopik kamera) 59

Görsel 27. Berivan Nur Yıldır. Sığınak, 2026. (Detay).....59

Görsel 28. Berivan Nur Yıldır. Kişisel Çalışma Notları, 2026. 60

Görsel 29. Sığınak. 2026. (Kamera Görüntüsü) 61

Görsel 30. Berivan Nur Yıldır. *Eşik*, 2026. (Korniş, tül, kil). 63

Görsel 31. Berivan Nur Yıldır. *Eşik,* 2026. (Detay)(Korniş, tül, kil) 63

Görsel 32. Rachel Whiteread. House, 1993. (Beton). Erişim: 17.03.2026. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rachel-whitereads-house-unlivable-controversial-unforgettable 65

Görsel 33. Louise Bourgeois. Maman, 1999. (Bronz, paslanmaz çelik, mermer, 925 x 891 x 1024 cm). Erişim:09.04.2026 https://audeladupaysage.com/en/2015/01/28/meet-maman-the-giant-spider-of-ottawa/
.....70

Görsel 34. Louise Bourgeois. The Destruction of the Father, 1974. (Lateks, alçı, ahşap, kumaş, kırmızı ışık, 237,8 x 362,3 x 248,6 cm). Erişim:09.04.2026 https://www.hauserwirth.com/viewing-room/25849-louise-bourgeois-freuds-daughter/.....70

Görsel 35. Berivan Nur Yıldır. Aile, 2026. (Sineklik teli, ahşap çıtalar, zımba teli, cırt-cırt).
.....71

Görsel 36. Berivan Nur Yıldır. Aile, 2026. (Detay).
.....71

Görsel 37. Berivan Nur Yıldır. Kişisel Çalışma Notları, 2026.
.....73

Görsel 38. Berivan Nur Yıldır. 2026. *"Prefabrik",* Sineklik teli üzerine akrilik boya ve zımba teli.
.....76

Görsel 39. Guy Ben-Ner. 2007. *"Stealing Beauty"*, tek kanallı video, 17 dakika 40 saniye. Erişim: 08.09.2026.https://www.youtube.com/watch?v=U3yBQT9mfnw
.....78

Görsel 40. Berivan Nur Yıldır. Her Eve Bir Ben Lazım, 2026. (Kâğıt üzerine kömür, Sineklik teli, zımba)
.....79

Görsel 41. Gillian Wearing. *Babam*, 2003, “Otoportre, Albüm” serisi, jelatin gümüş baskı, 115,57 × 92,07 cm, , Buffalo AKG Sanat Müzesi Koleksiyonu, Charles Clifton Fonu, 2004. Erişim:23.08.2026. https://buffaloakg.org/artworks/p2004144-self-portrait-my-father-brian-wearing-series-album

.....81

Görsel 42. Gillian Wearing. *Annem Olarak Otoportre.* 2003, “Album” serisi, jelatin gümüş baskı, 115,57 × 92,075 cm, Buffalo AKG Sanat Müzesi Koleksiyonu, Charles Clifton Fonu, 2004. Erişim:23.08.2026.https://buffaloakg.org/artworks/p2004142-self-portrait-my-mother-jean-gregory-series-album

.....81

Görsel 43. Berivan Nur Yıldır. 2026. "Çatlak Patlak Yusyuvarlak", LCD ekran, sineklik teli. Video Enstalasyon.

.....83

GİRİŞ

İnsan, yalnızca anı yaşayan değil; geçmiş deneyimleriyle birlikte kendini yeniden kurgulayan bir varlıktır. Bireyin kendisini zaman içinde "aynı" kişi olarak tanımlayabilmesi, yaşadığı olayları zihinsel bir süreklilik içinde değerlendirmesiyle ilişkilidir. Bu açıdan hafıza kavramı benliğin oluşumunu etkileyen ve sürekliliğini sağlayan bağlayıcı bir role sahiptir. Hafıza, geçmiş deneyimleri muhafaza eden ve hatırlama edimleriyle geri çağırabilen yapısıyla, bu anlamlandırma sürecinin devamlılığını sağlamaktadır. Ancak geçmiş deneyimlerin hatırlanması, bu deneyimlerin zihinde sabit bir biçimde korunarak yeniden çağrılmasından ziyade, her hatırlama ediminde şimdiki zamanın koşulları, bireyin duygusal durumu ve deneyimleri doğrultusunda yeniden biçimlenmesiyle gerçekleşmektedir. Bu nedenle hafıza, geçmişi olduğu gibi muhafaza eden güvenilir bir kayıt alanı olmaktan ziyade, geçmiş deneyimlerin değişebildiği, eksilebildiği, birbirleriyle birleşebildiği ve kimi zaman yanıltıcı biçimde yeniden kurulabildiği dinamik bir yapı olarak değerlendirilmektedir. Bu tez kapsamında, hafızanın hatırlama edimleri çeşitli kuramsal yaklaşımlar doğrultusunda ele alınacak; hatırlamanın nasıl gerçekleştiği, geçmiş deneyimlerin şimdiki zamanda nasıl yeniden kurulduğu ve bu sürecin benliğin oluşumuyla nasıl ilişkilendiği araştırılacaktır.

Benlik oluşumu ise, bireyin yaşamı boyunca devam eden bir inşa süreci olarak, bireyin geçmişiyle kurduğu bağ doğrultusunda kendini sürekli yeniden tanımladığı, sorguladığı ve anlamlandırdığı bir süreçtir. Bireyin içinde bulunduğu anla sınırlı kalmayan bir yapı olan benlik; geçmiş yaşantılar, deneyimler ve bunların zihinde bıraktığı izlerle sürekli yeniden şekillenmektedir. Bunun yanı sıra kavramı, çocukluk deneyimleri, aile ilişkileri ve toplumsal yaşantılar gibi dışsal etkenler doğrultusunda ele alan kuramsal yaklaşımlar da bulunmaktadır. Bu tez kapsamında ise benlik, hem bireyin içsel yaşantıları ve öznel deneyimleri hem de içinde bulunduğu sosyal çevre ve bu çevreyle kurduğu ilişkiler doğrultusunda değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda benlik, tek ve değişmez bir öz olarak değil; bireyin kendi deneyimlerini algılama, hatırlama ve anlamlandırma biçimleri ile çevresel etkileşimleri aracılığıyla zaman içerisinde oluşan ve dönüşen bir yapı olarak ele alınmaktadır. Bu yaklaşım, benliği yalnızca psikolojik bir yapı olarak değerlendirmek yerine, bireyin dünyayla ve

çevresindeki diğerleriyle kurduğu ilişkiler içerisinde deneyimlenen bir oluşum olarak ele alan fenomenolojik bakışla ilişkilendirilmektedir.

Bireyin kendini arayış sürecinde sanat, bir ifade aracı olmanın ötesinde, geçmişin yeniden yaşandığı ve deneyimlendiği bir varoluş alanına dönüşür. Sanat tarihi boyunca, sanata yüklenen anlamlar ve sanatın nasıl tanımlanması gerektiğine dair yaklaşımlar toplumsal, kültürel ve düşünsel dönüşümlere paralel olarak sürekli değişim göstermiştir. Bu değişim doğrultusunda sanat, biçimsel değişimlerin yanı sıra, konu ve içerik açısından da dönüşümler geçirmiştir. Özellikle moderniteyle birlikte bireyin öne çıkması, sanat üretiminde kişisel deneyimlerin daha görünür hâle gelmesini sağlamıştır. Modern sanatın sunduğu bireysel alan, sanatçının kendi bedenini, mahrem mekanlarını, aile ilişkilerini ve aidiyet hissettiği kişisel nesnelerini, hafıza ve benliğinin katmanlarına dair yaşantı formlarına dönüştürmüştür. Kişisel deneyimler, mahrem anılar ve otobiyografik anlatılar sanatın konusu haline gelmiş, kavramların birbiriyle ilişkisi eserlerde varlığını hissettirmiştir.

Bu tez kapsamında üretilen kişisel çalışmalar ise, benlik arayışı üzerinden şekillenmekte; çocukluğa dair anılar, aile içi dinamikler ve mahrem kişisel deneyimler, bahsedilen çalışmaların temel konusunu oluşturmaktadır. Hafızada tekrar canlandırılan anılar, sineklik teli, zımba, tül ve hazır nesne gibi malzemelerle form kazanmakta, iki boyutlu çalışmaların yanında üç boyutlu çalışmalar da üretilmektedir. Bu süreçte, tül ve sineklik gibi yarı saydam malzemelerin kullanımı, hafızanın değişken yapısı ve benliğin katmanlarını somutlaştırmayı amaçlarken; geliştirilen kişisel alfabe aracılığıyla sanatta mahremiyet ve görünürlük kavramları sorgulanmaktadır. “Kişisel alfabe” olarak adlandırılan yapı, bireysel hafızada yer alan deneyim, duygu ve ilişkilerin doğrudan anlatılmak yerine belirli görsel işaretler, semboller, biçimler ve malzemeler aracılığıyla yeniden ifade edilmesini sağlayan özgün bir görsel kodlama sistemi olarak kullanılmaktadır. Kullanılan malzemeler ve geliştirilen görsel kodlar, kişisel hafızayı hem gizleyip hem görünür kılarak hatırlanan deneyimlerin yeniden anlamlandırılması üzerinden benlik inşa sürecini yansıtmaktadır.

Bu doğrultuda kişisel çalışmaların oluşum süreci, yalnızca geçmişe ait anıların aktarılmasına değil, hatırlama eylemi sırasında bu anıların yeniden düzenlenmesine, dönüştürülmesine ve benliğin bu süreç içerisindeki konumunun

sorgulanmasına dayanmaktadır. Geçmişe ait deneyimler, hatırlandıkları anda değişmeden yeniden ortaya çıkan sabit imgeler olmaktan ziyade, bugünün bakış açısı ve bireyin mevcut deneyimleri doğrultusunda yeniden anlam kazanmaktadır. Bu nedenle sanatsal üretim süreci, geçmişin doğrudan temsil edilmesinden çok, geçmiş ile şimdi arasında kurulan ilişkinin araştırıldığı bir alan hâline gelmektedir. Bu ilişkisel süreç içerisinde birey, geçmiş deneyimlerini yeniden ele alırken kendi benliğini de yeniden değerlendirmekte; böylece hafızada yer alan izler, sanatsal üretim aracılığıyla yeniden yorumlanarak benliğin dönüşen ve katmanlı yapısını görünür kılmaktadır.

Bu tez, ilgili kavramları kuramsal bir çerçevede ele alarak, geçmişten günümüze sanatın hafıza ve benlik ekseninde geçirdiği dönüşümü incelemeyi; bu süreçleri sanat tarihinden seçilen eserler ve kişisel çalışmalar üzerinden araştırmayı ve söz konusu kavramların sanattaki temsil biçimlerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

1.BÖLÜM: HAFIZA VE BENLİK KAVRAMLARI: KURAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde, araştırmanın kavramsal altyapısını oluşturan hafıza ve benlik kavramları farklı kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde ele alınmaktadır. Öncelikle hafızanın bilişsel, bireysel boyutları incelenerek kişisel hafızanın yapısı temellendirilecek. Ardından benlik kavramının oluşum süreci, bireyin kimlik inşası ve yaşam deneyimleriyle kurduğu bağ üzerinden değerlendirilecektir. Hafıza ve benlik arasındaki karşılıklı etkileşim ortaya konulduktan sonra, bu iki kavramın sanat üretimindeki yansımaları ele alınacak; özellikle kişisel deneyimlerin, aile ilişkilerinin, mekânın ve gündelik yaşama ait nesnelerin sanatsal ifade biçimlerine nasıl dönüştüğü incelenecektir. Böylece araştırmanın uygulama aşamasında oluşturulan çalışmaların kavramsal dayanakları, kişisel hafıza ve kişisel benlik gibi kavramsal çerçeveler içerisinde temellendirilecektir.

1.1. Hafıza

Hafızanın tanımına yönelik farklı yaklaşımlar, bu kavramın sabit ve durağan bir yapı olmadığını; aksine, çeşitli bağlamlara göre farklı görevler üstlenen bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Konuşma dilinde çoğu zaman eşanlamlı olarak kullanılan “hafıza” ve “bellek” kavramları, kuramsal açıdan bakıldığında birbirinden nüanslarla ayrışan iki farklı alanı temsil etmektedir. Psikoloji ve nörobilim literatürü “hafıza”yı (memory), bireyin yaşantılarına özgü bilgiyi kodlayan, depolayan ve geri çağıran zihinsel bir yapı olarak tanımlarken; sosyoloji ve felsefe bağlamında “bellek” (memory) kavramı, hatırlamanın toplumsal ve tarihsel boyutlarını içeren, kitleler yoluyla aktarılan bir olgu olarak tanımlanmaktadır. Tez araştırması boyunca faydalanılan kaynaklarda her iki kavramın da sıklıkla tek bir kelimeyle (memory) karşılanması, Türkçe akademik yazında terimsel bir iç içe geçmişliğe sebep olmuş; bu sebeple pek çok kaynakta toplumsal ve bireysel süreçleri kapsayan genel bir ifade olarak “bellek” kullanımı yaygınlaşmıştır. Ancak bu tez kapsamında, bireyin kendi geçmişini nasıl muhafaza ettiği ve benliğin sürekliliğinin nasıl sağlandığı gibi sorular çerçevesinde konuya odaklanılması nedeniyle “hafıza” (memory) sözcüğü kullanılması tercih edilmiştir.

Bahsi geçen tanımlar hafızayı daha çok zihinsel saklama alanına indirgerken, kuramsal düzlemde hafıza yalnızca geçmişe ait izlerin muhafaza edildiği bir alan olarak değil; anlamın yeniden üretildiği bir süreç olarak ele alınmaktadır. Bu işleyiş hafızayı pasif bir kayıt deposu olmaktan çıkarıp öznenin her an yeniden oluşturulan anlatısına dönüştürmektedir. Bu noktada Endel Tulving'in (2002) kuramsal yaklaşımı, hafızanın katmanlı bir yapıya sahip bir örgütlenme biçimi olarak tanımlanması bakımından alanında önemli bir yere sahiptir. Tulving'e göre insan hafızası tek bir yapı olarak değil; farklı yetilere sahip katmanlı sistemlerden oluşmaktadır. Bu sistemleri; "prosedürel hafıza" (procedural memory), "semantik hafıza" (semantic memory) ve "epizodik hafıza" (episodic memory) olmak üzere hiyerarşik bir yapı içerisinde ele almaktadır.

Tulving'in sınıflandırmasına göre, "prosedürel hafıza" büyük ölçüde motor becerilerin ve bilişsel yeteneklerin nasıl icra edileceğini içerir (Craik & Moscovitch, 2024).Söz konusu sistem bireyin "bir şeyi nasıl yapacağını" öğrenmesini ve bunu uygulamasını sağlayan bir hafıza türüdür. Çoğunlukla alışkanlıklar ve otomatikleşmiş davranışlarla ilgili olan bu hafıza, başlangıçta dikkat gerektiren davranışların giderek otomatikleşmesini sağlayan bir sistem olarak bilinmektedir. Örneğin bisiklet sürmek ilk öğrenildiği evrede dikkat gerektirirken, zamanla düşünmeden gerçekleştirilen bir davranışa dönüşür. Bu yönüyle "prosedürel hafıza", bireyin edimsel kapasitesini yönetirken, bir diğer hafıza türü olan "semantik hafıza" bu etkileşimlerin zihinsel bir çerçeveye oturtulmasını sağlamaktadır.

"Semantik hafıza" bireyin içinde bulunduğu dünya hakkında sahip olduğu genel bilgileri içeren bir sistemdir (Craik & Moscovitch, 2024). Bu yapı, bireyin içinde bulunduğu dünyayı öğrendiği bilgiler aracılığıyla anlamlandırmasını ve deneyimleri arasında ilişki kurmasını sağlayan bir işlev görmektedir. Kavramlar, kültürel bilgiler ve dil bilgisi gibi veriler bu hafıza içerisinde yer almaktadır. Örneğin, bireyin çocukluğundan itibaren günlük yaşam içerisinde edindiği bilgiler doğrultusunda nesnelerin ne olduğunu, hangi amaçlarla kullanıldığını bilmesi, nesnelere ilişkin bu genel bilgilerin "semantik hafıza"da depolanması ve gerektiğinde bu bilgiler aracılığıyla nesnelerin tanınarak anlamlandırılmasını sağlamaktadır.

Son olarak değinilecek “epizodik hafıza” ise, bireyin kişisel olarak deneyimlediği olayları zaman ve mekân bağlamı içerisinde hatırlamasını sağlayan hafıza türüdür (Craik & Moscovitch, 2024). Çocukluk anıları, aile ilişkileri, travmatik deneyimler ve duygusal yaşantılar bu hafıza türünde yalnızca bilgi olarak değil; aynı zamanda duygusal, duyusal ve bedensel boyutlarıyla saklanmaktadır. Bu hafıza modelinin bilince ve kişisel geçmişe odaklanan araştırmacılar için taşıdığı önem bireyin “hatırlama deneyimini” açıkça ele almasından ve bu kavrama geniş bir alan açmasından kaynaklanmaktadır (Le Voi, 1984, s. 709).

Tulving’in çerçevesinde değerlendirildiğinde hatırlama süreci, bireyin zihinsel zaman yolculuğu yaparak geçmişteki bir anıyı şimdiki zamana taşıması ve o anı yeniden deneyimlemesi üzerinden gerçekleşmektedir. Bu durum, pasif bir kayda geri dönmenin yanı sıra, kişinin kendi yaşamını anlamlandırma arzusuyla geçmiş deneyimlerini yeniden bir araya getirilmesidir. Ancak bu yeniden kurma süreci yalnızca zihinsel düzlemde gerçekleşmemekte; geçmiş deneyimler, bireyin yaşamında iz bırakan nesneler, eşyalar ve maddi unsurlar aracılığıyla da yeniden anlamlandırılabilmektedir. Bu doğrultuda, hafıza kavramının nesnelerle kurduğu ilişki incelenerek geçmiş deneyimlerin maddi unsurlar aracılığıyla nasıl korunabildiği, çağrılabildiği ve yeniden anlamlandırılabildiği ele alınacaktır.

1.1.1. Hafızanın Maddi Unsurlarla İlişkisi

Geçmişe ait bir deneyim, yalnızca zihinde varlığını sürdüren bir hatıra mıdır, yoksa kişinin çevresinde bıraktığı maddi izler aracılığıyla da varlığını devam ettirebilir mi? Bir eşyanın, mekânın ya da gündelik yaşamın herhangi bir unsurunun geçmişte yaşanmış bir deneyimi çağrıştırabilmesi, hafızanın yalnızca zihinsel bir süreç olmadığını; bireyin maddi çevresiyle kurduğu ilişkiler üzerinden de biçimlendiğini göstermektedir. Bu bağlamda evin içindeki bir eşya, tanıdık bir koku, bir insan ya da bir kelime, geçmişte yaşanan bir deneyimin yeniden hatırlanmasını sağlayan çağrışım unsurlarına dönüşebilmektedir. Bu unsurlar, geçmiş deneyimin kendisini doğrudan yeniden üretmekten ziyade, bireyin geçmişle bugün arasında bir bağ kurmasına aracılık etmektedir. Dolayısıyla insanın çevresindeki nesne, mekân ve diğer insanlarla kurduğu bağ, geçmişte yaşananların bugünkü benlik içerisinde yeniden anlamlandırılmasına olanak sağlamaktadır. Kimi insan bu unsurları yitirilen

bir özneyi hatırlamak, kimi bastırılmış bir duyguyu yeniden deneyimlemek, kimi ise geçmişi bugünkü benliğinin bir parçası olarak görmek için geçmişi düşünmektedir.

Bu açıdan nesneler, geçmiş deneyimin farklı bileşenlerini harekete geçirerek hatırlama sürecinin yeniden kurulmasına aracılık edebilir. Önceki paragraflarda bahsedildiği üzere bisiklet sürme eylemini göz önünde bulundurursak; bisikletin ne olduğu, hangi amaçla kullanıldığı veya nasıl bir araç olduğu gibi genel bilgiler "semantik hafıza" kapsamında değerlendirilirken, bisiklete binme, denge kurma ve pedal çevirme gibi öğrenilmiş beceriler "prosedürel hafıza" ile ilişkilidir. Buna karşılık bisikletin çocukluk döneminde belirli bir yaşantıyla ilişkilendirilmesi, farklı bir hatırlama biçimini ortaya çıkarır. Örneğin kişinin çocukken ilk kez bisiklete bindiği günü, bisiklete binmeyi ona kimin öğrettiğini, bulunduğu sokağı veya o sırada yaşadığı heyecanı hatırlaması "epizodik hafıza" aracılığıyla gerçekleşir. Bu durumda bisiklet, yalnızca bilinen veya kullanılan bir nesne olmaktan çıkarak belirli bir yaşam deneyimine açılan maddi bir referansa dönüşür. Böylece aynı nesne, birey için bir bilgi, edinilmiş bir beceri ve belirli bir yaşam olayının hatırlanması olmak üzere farklı hafıza sistemleriyle ilişki kurmaktadır.



Görsel 1. Vincent van Gogh, *The Bedroom*, 1888, tuval üzerine yağlıboya, 72,4 × 91,3 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam. Kaynak: Van Gogh Museum. Erişim:03.08.2026.Van Gogh Museum – The Bedroom

Tezin ana meselesini oluşturan sanat alanında da hafıza, malzeme, imge ve farklı ifade biçimleri aracılığıyla görünür kılınarak geçmiş deneyimlerin yeniden ele alındığı kapsamlı bir araştırma alanı oluşturmaktadır. Sanat tarihinde nesneler, uzun süre çevremizdeki gerçekliğin temsil edilmesini sağlayan unsurlar olarak kullanılmış; özellikle resim sanatında, belirli bir mekânın, olayın ya da yaşam biçiminin görsel olarak aktarılmasına aracılık etmiştir. Bu bağlamda düşünüldüğünde sanat eserinde yer alan bir nesne, sanatçının yaşamına, deneyimlerine ve benliğine dair ilişkin bilgiler de sunabilmektedir. Buna örnek olarak Van Gogh'un "*Yatak Odası"* (Görsel 1), bugün artık yaşanan bir mekân olmaktan çıkmış olsa da resim aracılığıyla geçmişteki düzeni ve nesneleri görünür kılmaktadır.

"The Bedroom" adından da anlaşılacağı üzere, Van Gogh'un Arles'daki Sarı Evi'nde yer alan yatak odasını tasvir etmektedir (Van Gogh Museum, 1888). Görüldüğü üzere kompozisyonda ahşap bir yatak, iki sandalye, bir masa ve kıyafetler gibi kişisel günlük kullanım eşyaları yer almaktadır. Tez kapsamında okunduğunda bu nesneler, işlevlerinin ötesinde, sanatçının belli bir zamanda içinde bulunduğu yaşam alanının, hafızada saklanan maddi unsurları olarak değerlendirilmiştir. Van Gogh, 1888 yılında kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektupta bu çalışmaya ilişkin düşüncelerini şu sözlerle ifade etmektedir;

> "Bu kez yalnızca yatak odamı yapacağım. Ama burada her şeyi renkle vereceğim; Her şeyi basitleştirerek daha görkemli hale getirmek ve genelde bir dinlenme ya da uyku izlenimi bırakmak istiyorum. Kısacası bu tabloya bakanın beyni ya da daha doğrusu imgelemi dinlenmeli." (Van Gogh, 2022, s. 207).

Van Gogh'un bu ifadeleri, resimde yer alan nesnelerin yalnızca bir yatak odasının fiziksel unsurları olarak ele alınmadığını, aynı zamanda belirli bir yaşam deneyiminin atmosferini oluşturmak üzere bir araya getirildiğini düşündürmektedir. Bu yaklaşımla birlikte nesne, fiziksel varlığından ayrılarak sanatçının algısı, deneyimi ve duygusal dünyası içerisinde yeniden biçimlendirilir. Böylece gündelik kullanım nesneleri, işlevsel anlamlarının ötesine geçerek geçmiş bir yaşam deneyiminin hatırlanmasına ve yeniden düşünülmesine aracılık eden maddi unsurlara dönüşmektedir.



Görsel 2. Robert Rauschenberg. *Yatak (Bed)*, 1955. (Yastık, yorgan ve çarşaf üzerine yağlı boya ve kurşun kalem, ahşap destekler)
Erişim:02.08.2026.https://www.moma.org/collection/works/78712

Bu bağlamda nesnelerin sanat eserindeki kullanımı yalnızca bir mekânın ya da yaşam alanının temsil edilmesiyle sınırlı kalmamış, sanatçının doğrudan kendi gündelik yaşamına ait nesneleri eserin bir parçası hâline getirmesiyle farklı bir boyut kazanmıştır. Bu kullanım biçimine örnek olarak Robert Rauschenberg, *Yatak (Bed)* (Görsel 2) adlı eserinde, kendine ait uyku nesnelerini (yastık, çarşaf, yatak vb.) bir destek üzerine yerleştirerek üzerlerine kurşun kalemle karalamalar yapmış, boya sıçratmış ve tüm bu düzenlemeyi duvara asmıştır (MoMA, 1955).

Gündelik hayatta yatak insan bedeniyle doğrudan temas eden bir nesne olmanın yanı sıra, uyuma, dinlenme ve bedensel deneyimlerin gerçekleştiği bir nesne olup, bireyin gündelik yaşamına ilişkin izleri barındırma potansiyeline sahiptir. Nitekim Rauschenberg'de yeni bir tuval almaya gücü yetmediği için *Yatak'ı* kendi yatak takımlarını kullanarak yapmıştır (MoMA, 1955). Bu nedenle yatak takımlarının sanatçıya ait olması, onları sıradan bir kullanım eşyası olmaktan çıkararak sanatçının gündelik yaşamına ilişkin izleri taşıyan nesnelere dönüştürmektedir. Ancak bu noktada nesneyi doğrudan hafızanın kendisi olarak tanımlamak yerine, hafızanın oluştuğu, sürdürüldüğü ve geçmiş deneyimlerin yeniden çağrılmasına aracılık eden maddi çevrenin bir parçası olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Hafızanın maddi unsurlarla kurduğu ilişki göz önüne alındığında, Van Gogh ve Rauschenberg'in kişisel kullanım nesneleri, bir hatırlama aracı olarak hafızada yer alan ilgili bilgilerin yeniden etkinleşmesini sağlayabilmektedir. Van Gogh'un *Yatak Odası*'ndaki gündelik eşyalar, sanatçının yaşadığı mekân ve döneme ilişkin bir bağ kurarken; Rauschenberg'in *Yatak* çalışmasında kendi kullanımına ait nesneleri esere dâhil etmesi, nesne ile kişisel yaşam arasındaki ilişkiyi doğrudan görünür kılmaktadır. Dolayısıyla nesne, yalnızca geçmişte kullanılmış bir eşya olarak değil, geçmiş deneyimlere ilişkin bilgi, duygu ve yaşantıların yeniden hatırlanmasını tetikleyen maddi bir referans olarak işlev kazanmaktadır.

Sanat tarihinde nesnenin geçmiş deneyimle kurduğu bu ilişki, tez kapsamında gerçekleştirilen *Teyze Çorbası* (Görsel 3) adlı çalışmanın da temel çıkış noktalarından birini oluşturmaktadır. Çalışma, çocukluk hafızasında yer eden kişisel deneyimlerin gündelik sofra nesneleri ve endüstriyel malzemeler (sineklik teli ve zımba) aracılığıyla yeniden kurgulandığı; geçmiş deneyimlerin nesneler aracılığıyla yeniden hatırlanma ve anlamlandırılma biçimini somutlaştıran bir çalışma niteliği taşımaktadır.



Görsel 3. Berivan Nur Yıldır. 2026. *Teyze Çorbası*, Sineklik teli üzerine akrilik boya, sıcak silikon ve zımba teli.

Çalışmanın temelinde, içinde küçük harf makarnaları bulunan ve domates çorbasını andıran yemek, çocukluk dönemi boyunca eve gelen teyze tarafından sıklıkla yapılmış; çocuğun yemek yemesini teşvik etmek amacıyla aile içerisinde "teyze

çorbası" olarak adlandırılmıştır. Çalışmanın dış çeperi, sineklik telinin birbirine zımbalanmasıyla fırfırlı bir yapı olarak elde edilmiş; bu teknikle “runner” olarak adlandırılan küçük masa örtüsü taklit edilmeye çalışılmıştır. Daha sonra kompozisyon içerisindeki sofra nesneleri, sineklik telinin ekleme, çıkarma ve zımbalama yöntemleriyle katmanlar oluşturularak bu yüzeye sabitlenmiştir.

Çocukluk yıllarında yemek yeme esnasında ebeveynler tarafından sıkça söylenen “yavaş ye” cümlesi, kompozisyondaki çorba imgesi içerisinde sıcak silikon kullanılarak kişisel alfabe aracılığıyla yazılmıştır. Bugün hala bir dürtü olarak devam eden hızlı yemek yeme eylemi, hafızanın bedensel ve davranışsal tekrarlarıyla ilişkilendirilmiştir. Bu davranış **“**prosedürel hafıza*”*yı açıklarken örneklendirilen bisiklet sürme eyleminde olduğu gibi, zamanla otomatikleşen bir davranış biçimine dönüşmüştür. Çalışmanın oluşum sürecinde hatırlandığı üzere çocukluk döneminde baba tarafından ekmek almaya gönderilme anı, yeni pişmiş ekmeğin kokusuna dayanamayarak dönüş yolunda ekmeğin bir bölümünün tüketilmesiyle sonuçlanmış; bu deneyim babanın öfkesiyle neticelenmiştir. Benzer bir biçimde, çocukluk döneminde yaşanan bir anıda annenin sinirle fırlattığı kaşık, bir kapı süpürgeliğine çarparak onu kırmıştır.

Kompozisyonda yer alan bu nesneler, kişisel bir deneyime ait olmalarının yanı sıra “semantik hafıza”d*a* yer alan “aile”, “ev” ve “sofra” gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Çorba, kaşık ve ekmek gündelik kullanım işlevlerinin ötesinde; bakım, güven, aidiyet ve aile içi ilişkilerin kavramsal hatırlatıcıları olarak kurgulanmıştır. Kompozisyonda fiziksel olarak yer almayan ebeveynler ise, kişisel deneyimlerin hafızada bıraktığı izler doğrultusunda, “epizodik hafıza”da yer eden ortak yaşantılarla ilişkilendirilen nesneler aracılığıyla temsil edilmiştir. Bu doğrultuda çorba, ekmek ve kaşık; gündelik kullanım nesneleri olmanın ötesine geçerek aile bireyleriyle ve hafızada kalan anılarla birlikte çağrışan maddi hatırlatıcılara dönüşmüştür.

Bu noktada çalışmanın oluşum süreçlerini açıklamak amacıyla aktarılan bu kişisel anılar, aile dinamiklerini yargılamak yerine, çocukluk döneminde deneyimlenen duyguların bugünkü bilinçle anlamlandırılma çabasının birer aracı olarak çalışmanın metninde yer almaktadır. Hafızanın katmanlarını aralayarak bu anılarla yeniden karşılaşmak, kişisel benliğin bugünkü dürtülerini keşfetme sürecinde önemli bir farkındalık alanı yaratmıştır. Ancak geçmiş deneyimlere yeniden dönmek, yaşanmış

olanın değişmeden ve bütünüyle hatırlanıp hatırlanamayacağını sorgulatmıştır. Çünkü her hatırlama, geçmişin bugünkü bilinç, duygular ve deneyimler doğrultusunda yeniden yorumlanmasını beraberinde getirmektedir. Bu nedenle *Teyze Çorbası'nın* oluşum sürecinde karşılaşılan anılar, kesin ve değişmez gerçeklikler olarak değil, bugünden geriye bakılarak yeniden kurulan deneyimler olarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda hafızanın geçmişi yeniden kuran dinamik yapısı, hatırlananların her zaman yaşanmış gerçeklikle örtüşmeyebileceği düşüncesini de beraberinde getirmiş ve hafızanın yanıltıcı doğasının incelenmesini gerekli kılmıştır.

1.1.2.Hafızanın Yanıltıcı Doğası

Geçmişteki bir anıya geri dönüldüğünde, zamanın etkisiyle bazı parçaların silikleştiğini ya da yok olduğu fark edilir. Hafızaya hep yeni bilgilerin eklendiği zihinsel düzeyde, eski anılar zamanla silikleşmeye başlaması muhtemeldir. Deneyimler, eski anılar, hissedilen duygular hafızadan parça parça silinirken unutma edimi gerçekleşir; yeni bilgiler edinmek için eskilerin bir noktada silinmesi gerekir. Tüm bunlar, zihnimizin olağan işleyişinin bir parçasıdır ve unutmak varoluşumuzun doğal bir eylemidir. Buna rağmen birey, yeni anılar bir araya getirerek ve yeni deneyimler biriktirerek yaşamını sürdürür. Ancak bireyin zaman içerisinde değişen duygu, düşünce, deneyim ve benlik algısı karşısında, geçmişte yaşanan bir anının olduğu hâliyle hatırlanması mümkün müdür, yoksa her hatırlama değişen bugünkü benliğin bakışından yeniden mi şekillenmektedir?

Zihnimiz bu soruların cevabını ararken yalnızca sıradan unutmalarla değil, aynı zamanda daha derin zihinsel boşluklarla da yüzleşmek zorunda kalır. Bilinçte erişilemeyen anılar, travmatik boşluklar veya nedenleri anlamlandırılamayan değişiklikler, bireyin benlik algısında zamanla çatlaklar yaratır. Hafızanın yanıltıcı doğası tam da burada, bu kesintilerin yarattığı belirsizlik alanında ortaya çıkmaktadır. İnsanlar, zihinlerindeki belirsizliğe tahammül edemeyen varlıklardır ve bu boşlukları zamanla tamamlamaya meyillidirler. Ancak bu çatlakları doldurma süreci hikâyenin bütünlüğünü sağlarken, aynı zamanda hafızanın güvenilirliğini de sorgulanabilir hale getirmektedir.

Hafızanın yeniden yapılandırıcı doğasına ilişkin çalışmalarıyla bilinen Frederic Bartlett (1932), hafızanın zamanla nasıl yanıldığını incelediği *"*Hayaletlerin Savaşı*"* deneyinde, katılımcıların hikâyeyi tekrar tekrar dinlemesiyle, onu kişisel deneyimlerine ve kültürel şemalarına göre yeniden şekillendirdiklerini gözlemlemiştir. Deney kapsamında İngiliz katılımcılara yerli bir Amerikan halk masalı okunmuş ve zamanla değişen hatırlama edimleri kaydedilmiştir. Deneyin ilerleyen safhalarında insanların hikâyeyi hatırlama biçimlerinde birtakım eksilmeler görülmüş ve daha basit hale getirilmiş yeni anlatılar ortaya çıkmıştır (Roediger, 2008). Bu noktada, katılımcıların okunan metni kendi hafızalarındaki bilgilere göre yeniden kurgulamaları ve böylece özgün metinden uzaklaşmaları, hafızanın eksik ya da belirsiz kalan noktaları mantıksal bir bütünlük içerisinde tamamlama eğiliminin bir sonucu olarak yorumlanabilir.

Bu noktada Barlett (1932), bireylerin deneyimleri kodlamak ve hatırlamak için kullandıkları bu genel biçime "şema" adını vermiştir (Roediger, 2008). Bilişsel düzeyde bu şemalar bireyin geçmiş deneyimleriyle şekillenmiş, organize edilmiş genel bilgi yapıları olarak tanımlanmıştır. Bu şemalarla birlikte Bartlett (1932), bireysel düzeyde birikmiş geçmişin kolektif halde bugün hala nasıl işlediğini ifade etmiştir (Wagoner, 2013). Birey yeni bir şey yaşadığında ya da bir anıyı hatırladığında, zihin bu bilgiyi mevcut şemaların içine yerleştirmektedir. Örneğin, çocukluk evindeki bir mutfak hatırlanmaya çalışıldığında, zihindeki "mutfak şeması" devreye girmektedir. Böylece o dönemde orada bulunmayan ancak hafızadaki mutfak imgesiyle örtüşen herhangi bir nesnenin, farkında olunmadan söz konusu anıya yerleştirilmesi mümkündür. Bu örnek üzerinden değerlendirildiğinde hatırlama süreci, hafızaya kaydedilmiş bilgilerin bir şekilde geri çağırılma eylemi olarak değil; aksine bireyin geçmişi hatırlarken o ana dair unutulmayan birkaç bilgi dahilinde, şimdiki zamanın şartlarına göre yeniden kurması olarak yorumlanmaktadır. Ancak bu noktada Bartlett'in "*Hayaletlerin Savaşı"* deneyinde olduğu üzere hafıza, eksik parçayı geçmişin sadık bir kaydıyla değil, genel bir bilgiyle (şemalar) tamamlayarak yeni bir gerçeklikte elde edebilmektedir.

Bartlett, hatırlama sürecinde şemaların etkisiyle ortaya çıkan bu yanılgı ve değişiklikleri belirli zihinsel eylemler üzerinden açıklamıştır. Hatırlama sırasında şemaya uymayan bazı ayrıntıların kaybolmasıyla gerçekleşen süreci "çıkarma"

olarak tanımlarken; bireyin kültürel birikimi ve beklentileri doğrultusunda anlatıyı yeniden şekillendirmesini “rasyonelleştirme” olarak adlandırmıştır. Ayrıca anlatının genel çerçevesi zayıflarken bazı detayların daha belirgin hale gelmesi sürecini de “belirginleştirme” olarak tanımlamıştır (Bartlett, 1932, akt. Kocabaş, 2025). Bu sınıflandırmalar doğrultusunda hatırladığımız anılar, geçmişin birebir kopyası olmaktan ziyade, şemalar aracılığıyla yeniden kurgulanan temsiller olarak ortaya çıkmaktadır. Bu noktada ise hafıza, pasif bir “geri çağırma” alanı olmaktan çıkıp, bireyin kendini sürekli yeniden kurduğu bir anlatı zemini haline gelmektedir.

Hafızanın eksiltme, dönüştürme ve yeniden kurma biçimleri, sanat tarihinde de özellikle sanatçıların kişisel geçmişleriyle kurdukları ilişkiler üzerinden görünürlük kazanmıştır**.** Sanatçının geçmişi olduğu gibi yeniden üretmek yerine, hatırlayabildiği parçalar üzerinden yeniden kurması, hafızayı yalnızca geçmişe ait bir içerik olmaktan çıkararak sanat yapıtının biçimlenmesinde etkin bir unsur hâline getirmiştir. Bu bağlamda Mike Kelley’nin *Educational Complex* (1995) (Görsel 4) adlı yerleştirmesi, hafızada oluşan boşlukların fiziksel bir forma dönüştürülmesi bakımından, kavramın yeniden yapılandırıcı işleyişi üzerinden okuma sağlamaktadır.



Görsel 4. Mike Kelley. 1995. *Educational Complex*, boyanmış köpük levha, fiberglas, kontrplak, ahşap, pleksiglas ve yatak, 146,7 × 488,2 × 244,2 cm. Whitney Museum of American Art, New York. Erişim:21.07.2026. https://whitney.org/collection/works/10293

Mike Kelley'nin "*Eğitim Kompleksi",* profesyonel mimarların yardımıyla köpük levha, fiberglas ve ahşaptan yapılmış bir dizi mimari modelden oluşmaktadır (Singerman, 2008, s. 45). Kelley bu yapıtta, yaşamı boyunca eğitim gördüğü okulları ve çocukluğunun geçtiği evin mimari yapılarını hafızasında kalan bölümler üzerinden yeniden oluşturmuştur (Whitney Museum of American Art, 1995). Sanatçı başlangıçta bu modelleri, hafızasından çizdiği planlara dayanarak oluşturmayı amaçlamış; ancak hatırlayabildiği mekânsal ayrıntıların eksik ve sınırlı olduğunu fark etmiştir (Kelley, 2004, akt. Singerman, 2008, s. 45). Bu nedenle, hatırlayamadığı bölümleri tahmin ederek tamamlamak yerine model içerisinde boşluklar bırakmıştır (Görsel 5).



Görsel 5. Mike Kelley. *Educational Complex Onwards, 1995–2008*, 2009, kitap/detay görünümü. Kaynak: Saint-Martin Bookshop. 21.07.2026. https://saint-martin-bookshop.com/products/mike-kelley-educational-complex-onwards-

"Educational Complex", Frederic Bartlett'in (1932) hafızanın yeniden yapılandırıcı yönündeki görüşüyle ilişkilendirildiğinde; Kelley'nin hatırlama sırasında bazı ayrıntıları kaybetmesi "eksiltme", hatırlayamadığı bölümleri tamamlamak yerine boş bırakması "çıkarma", hatırlanan bölümlerin anlamlı bir bütün oluşturacak biçimde yeniden düzenlemesi ise "rasyonelleştirme" süreci olarak okunabilir. Nitekim Singerman'ın yapıtın "hafızanın başarısızlıkları ve kurgunun inşaları tarafından kesintiye uğratıldığını" belirtmesi (Singerman, 2008, s. 45), bu eksikliklerin yalnızca hatırlamanın yetersizliğinden kaynaklanmadığını, hatırlama sırasında devreye giren kurgusal süreçlerin de anının yeniden biçimlenmesinde rol oynadığını

göstermektedir**.** Sonuç olarak *Educational Complex*, geçmiş mekânların temsilini sunmanın ötesinde, hatırlama sürecindeki eksikliklerin hafıza aracılığıyla yeniden kurgulanışını görünür kılar. Kelley'in hafızasındaki boşluklar mimari mekân üzerinden görünür olurken, tez kapsamında üretilen *Çerçeve* (Görsel 6) adlı çalışmada benzer bir mesele geçmişe ait bir nesne üzerinden incelenmektedir.



Görsel 6. Berivan Nur Yıldır. *Çerçeve*, 2026. (Sineklik teli, zımba, beyaz tül)

Kişisel çalışmada yer alan ev formundaki tel yapı, çocukluk döneminde gidilen kreşte, bir etkinlik esnasında boyanıp süslenen ahşap bir çerçevenin, hafızada kalan muğlak temsilinden hareketle oluşturulmuştur. Geçmişteki bu nesne birebir boyutlarıyla, ancak bu kez sineklik tellerinin birbirine zımbalanmasıyla yeniden üretilmiş; teknik müdahalelerle zihindeki imgeye yaklaşma kaygısıyla hareket edilmiştir. Bu amaçla, asıl çerçevenin formunda kesilen iki sineklik telinin arasında kalan boşluklar beyaz tüllerle doldurulmuştur. Bu sayede üç boyutlu bir forma dönüşen *"Çerçeve",* geçmişte hatırlanan ve fiziksel nesne olarak varlığını hâlâ sürdüren ahşap çerçeveye bir imge olarak yakınlaştırılmıştır. Böylece kullanılan malzeme ve teknik, sadece çerçevenin biçimsel olarak yeniden üretilmesi üzerinden değil, hatırlanan nesnenin eksik ve belirsiz niteliğini görünür kılmıştır.

Çalışmanın merkezinde yer alan fotoğraf da bu yeniden kurma sürecinin bir parçası olarak, geçmişe ait orijinal fotoğraf yerine rastlantısal olarak karşılaşılan bir çocukluk fotoğrafı tercih edilerek oluşturulmuştur. Bu fotoğraf, sineklik telleri üzerine uygulanan ekleme ve çıkarma yöntemleriyle yeniden inşa edilerek çerçevenin içine yerleştirilmiştir. Böylece fotoğraf, geçmişin doğrudan kanıtı olarak kullanılmaktan

çıkarılarak, hatırlama sürecinde yeniden düzenlenen bir imgeye dönüşmektedir. Bu noktada çalışmanın teknik müdahaleleri, Frederic Bartlett'ın (1932) hafızanın yeniden yapılandırıcı niteliğine ilişkin görüşleriyle ilişkilendirilmiştir.

Bartlett'ın de ortaya koyduğu üzere, hatırlama geçmiş deneyimin olduğu hâliyle yeniden çağrılmasından ziyade, bireyin mevcut "şema"ları doğrultusunda yeniden yapılandırdığı bir süreçtir. *Çerçeve'*de asıl fotoğrafın kullanılmaması, geçmişe ait bazı bilgilerin hatırlama sürecinin dışında kalmasını, dolayısıyla bir tür "çıkarma" eylemini görünür hâle getirirken; başka bir çocukluk fotoğrafın malzeme aracılığıyla yeniden biçimlendirilmesi, zihinsel boşlukların mevcut şemalar doğrultusunda doldurulmasına karşılık gelmektedir. Böylece çalışma, hafızanın eksik bölümlerini tamamlayan ancak bunu yeniden kuran işleyişiyle, yanıltıcı doğasına gönderme yapmaktadır.

Tez kapsamındaki çalışmalarda otobiyografik anlatıların üretimin merkezine yerleştirilmesinin temelinde, geçmişe ait deneyimlerin yalnızca hatırlanması değil, aynı zamanda yeniden anlamlandırılması düşüncesi bulunmaktadır. Geçmişe ait bir nesne olan ahşap çerçeveyle karşılaşmak, o döneme ait detayların yeniden düşünülmesini ve çocukluk dönemine ait bazı ayrıntıların hatırlanmasını mümkün kılmıştır. Ancak sanatsal üretimi başlatan asıl nokta, mevcut nesnenin varlığıyla yetinmek yerine, sineklik teli, tül ve zımba gibi endüstriyel malzemelerle onu yeniden inşa etme isteği olmuştur. Çocukluk döneminde çerçevenin nasıl boyandığına veya neden ev şeklinde bir formun seçildiğine dair detayların hatırlanamaması, bilişsel bir boşluk alanı yaratmıştır. Hatırlama çabasıyla doldurulamayan bu boşluklar, benlik algısında zamanla oluşan o çatlakları görünür kılmıştır.

Çalışmanın yapım aşamasında, bahsi geçen anının biricikliğine ulaşma ve geçmişte hissedilen duyguların yeniden deneyimlenmesi hedeflense de hafızanın yanıltıcı işleyiş biçimi nedeniyle bu hedefe ulaşılamamıştır. Sonuçta ortaya çıkan çalışma, geçmişteki nesnenin ya da anının birebir kopyası değil; geçmişten bugüne taşınırken değişen, eksilen ve yeniden biçimlenen bir temsiline dönüşmüştür. Bu yönüyle *Çerçeve*, Kelley'nin *Educational Complex* adlı çalışmasında olduğu gibi geçmişe ait olanın eksiksiz bir biçimde hatırlanamadığını, hafızanın geride bıraktığı parçalar ve boşlukları görünür kılmıştır. Tezin bu aşamasında, hafızanın yalnızca geçmişe ait bilgileri saklayan bir yapı olmadığı, hatırlama anında geçmişi yeniden

kuran etkin bir süreç olduğu örneklerle ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu yeniden kurma sürecinde geçmiş deneyimler, bugünün algıları, duyguları ve kişinin kendisine ilişkin değişen kavrayışıyla birlikte biçimlenmektedir. Bu nedenle, hatırlanan şey yalnızca “ne olduğu” değil, aynı zamanda bugünkü benliğin geçmişle nasıl ilişki kurduğuyla da ilgilidir.

Bu noktada, geçmişin hatırlanma biçiminin ötesine geçerek, bireyin kendisini nasıl tanımladığı ve zaman içerisinde nasıl biçimlendirdiği sorusu önem kazanmaktadır. Çünkü geçmiş deneyimlerin nasıl hatırlandığı, bireyin kendisine ilişkin anlamlandırma biçimlerinden bağımsız değildir; kişi, geçmişini yeniden yorumlarken aynı zamanda kendi benliğine ilişkin algısını da yeniden kurmaktadır. Bu doğrultuda, hafızanın yeniden kurucu niteliğinden hareketle bireyin kendisini nasıl algıladığı, tanımladığı ve zaman içerisinde nasıl biçimlendirdiği soruları, çalışmanın benlik kavramına yönelmesini gerekli kılmaktadır. Bir sonraki bölümde, çalışmanın kavramsal çerçevesini bu doğrultuda genişletmek amacıyla benlik kavramı ele alınacak; benliğin oluşumu, değişimi ve geçmiş deneyimlerle kurduğu ilişki incelenecektir.

1.2. Benlik / Kişisel Benlik

Benliği anlamak ve keşfetmek, insanlık deneyiminin en temel ve dönüştürücü yönlerinden biridir. Günümüz modern toplumlarında, bireylerin kendilerini anlama ve tanımlama çabaları giderek daha önemli hale gelmektedir. Hızla değişen sosyal yapılar, artan bireyselleşme ve teknolojinin etkisiyle, insanların benlik algıları ve benlik sunumları da önemli dönüşümler geçirmektedir. Geçmişe nazaran daha hızlı bir yaşam temposu içerisinde bulunan birey, yaşadığı olayları derinlemesine deneyimlemekte zorlanırken, aynı zamanda bu durum hatırlama ve unutma edimlerini de etkilemektedir. Bir önceki bölümde de ele alındığı gibi, hafıza yalnızca geçmiş deneyimlerin depolanmasını ve hatırlanmasını sağlayan bir işleyiş değil, aynı zamanda bireyin kendisini nasıl algıladığını belirleyen kurucu bir yapıdır. Bu sayede birey benliğini, geçmiş ve bugün arasında bağlantılar kurarak kavrayabilmektedir.

Bu nedenle benlik, sabit ve değişmez bir özden ziyade, bireyin deneyimleri ve hatırlama biçimleri aracılığıyla sürekli yeniden şekillenen bir oluşum olarak ortaya

çıkmaktadır. Literatürde benlik kavramı, bireyin kendisine ilişkin algısını, deneyimlerini ve kimlik oluşumunu açıklamak üzere farklı disiplinlerde çeşitli biçimlerde ele alınmıştır. Ancak bu bölümde benliğe ilişkin tek ve bütüncül bir tanımdan söz etmek yerine, kavramın farklı kuramsal yaklaşımlar içerisinde kazandığı anlamları bir arada değerlendirerek, benliğin bireysel deneyim ve kişinin kendisiyle kurduğu ilişki doğrultusunda nasıl biçimlendiği ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Bu farklı yaklaşımlar içerisinde Rollo May'in benlik anlayışı, bireyin kendisini fark etmesi, kendi varlığını bir özne olarak deneyimlemesi ve yaşamına ilişkin seçimlerde bulunması açısından önemli bir çerçeve sunmaktadır. *Kendini Arayan İnsan* (2022) adlı kitabında benlik kavramını derinlemesine inceleyen May, "Birey Olma Deneyimi" başlıklı bölümde benliğin oluşum sürecini ve bireyselleşme deneyimini ele almaktadır. Bu bölümde May, benliğin gelişimini etkileyen temel unsurları tartışarak, benliğin oluşumunda hem bireyin iç dünyasının hem de dış dünyanın etkili olduğunu vurgulamaktadır. Bununla birlikte May'in yaklaşımının başlangıç noktasını, bireyin öncelikle kendi varlığının farkına varması oluşturmaktadır.

May'e göre, "Benlik bilinci dediğimiz şey, yani bireyin kendini dışarıdan izliyormuşçasına ayrı bir varlık olarak değerlendirme yetisi, insana özgü bir niteliktir" (May, 2022, s. 82). İnsanlar, gündelik deneyimlerini yalnızca yaşamakla kalmayıp, hafıza ve benlik aracılığıyla kendi davranışlarını, düşüncelerini ve duygularını gözlemleme ve değerlendirme imkânına sahiptir. Bir olay karşısında neden öfkelendiğini düşünmek, söylenen bir sözün karşıdaki kişide nasıl bir etki bıraktığını sorgulamak ya da geçmişte yapılan bir davranışı bugün farklı bir gözle değerlendirmek, kişinin kendi üzerine düşünmesinin gündelik hayattaki karşılıklarıdır. Bu tür bir öz değerlendirme, bireyin yaşantılarını anlamlandırarak kendisine ilişkin bir kavrayış geliştirmesini de mümkün kılmaktadır.

May, benlik bilincinin bu yönünü, bireyin "ben" ile dünya arasında bağlantı kurabilme yetisi üzerinden açıklar. Ona göre benlik bilinci, bireyin zamanı doğru biçimde algılamasına, geçmişe dönebilmesine ve geleceği tasavvur edebilmesine olanak tanımaktadır. Bu sayede birey, geçmişteki deneyimlerinden öğrendiklerini değerlendirerek geleceğe yönelik planlar yapabilmektedir (May, 2022, s. 83). Bu noktada benlik bilinci, "ben kimim?" sorusuna verilen bir cevap olmanın yanı sıra,

kişinin yaşadıkları, hissettikleri, seçimleri ve ilişkileri üzerinden kendisini zaman içerisinde yeniden anlamlandırmasını da içermektedir.

May'in yaklaşımında bu durum, kişinin kendi varlığını deneyimleme biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Birey kendisini hazır ve değişmez bir kişilik içinde bulmaz; aksine, yaşadığı deneyimler ve bu deneyimlere verdiği tepkiler kişiliğin biçimlenmesine katkı sağlar. May bu süreci açıklarken, "birey olmak 'ben-lik' denen muhteşem deneyimi yaşamak, olayların içindeki özne olmak demektir" (May, 2022, s. 110) ifadesini kullanır. Bu noktada özne olma deneyimi, bireyin kendi sınırlarını belirlemesi ve dış dünyanın kalıplarına körü körüne uyum sağlamayı reddetmesiyle, yani "öz farkındalık" ile başlamaktadır. "Öz farkındalık" (benlik bilinci); bireyin kendini gözlemlemesi, davranışlarını anlamlandırması ve bunun bilincinde olmasıyla ilişkilidir (May, 2019, s. 43). Bu bağlamda bireyin kendisiyle kurduğu ilişkinin yalnızca kendisini tanımasıyla sınırlı olmadığı, aynı zamanda kendi yaşamına ilişkin seçimlerde bulunmasını ve bu seçimlerin sorumluluğunu üstlenmesini de içerdiği söylenebilir. May'in sözleri de bu noktaya işaret etmektedir;

> Oysa ki bir kişinin tümüyle insan olabilmesi sadece kendi kararlarına ve kendini bu kararlara bağlayışına dayanır. İnsanlar değer ve onura, günden güne verdikleri karar yığınıyla ulaşırlar. Bu kararlar cesaret gerektirir (May, 2019, s. 47)

Buradaki "karar yığını", benliğin tek bir anda ortaya çıkan, değişmez bir yapı olmadığını; bireyin yaşamı boyunca aldığı kararların, üstlendiği sorumlulukların ve bu kararlarla kurduğu ilişkinin birikimiyle şekillendiğini düşündürmektedir. Bu yaklaşımda, bireyin kendisini tanıma ve anlamlandırma çabasını düşünsel ve içsel bir süreçtir. Benliğe ilişkin bu içsel süreçler, bireyin düşünsel dünyasında gerçekleşmenin yanı sıra kendisiyle kurduğu ilişkiyi ve yaşantılarını çeşitli ifade biçimleri aracılığıyla dışa aktarmasını da içermektedir.

Tezin ana meselesini oluşturan sanat da bu noktada, bireyin içsel ve düşünsel edimlerinin dışavuruma dönüşebildiği alanlardan biri olarak değerlendirilebilir. Her ne kadar öznel deneyim sanatın erken dönemlerinde henüz temel bir mesele olarak ele alınmamış olsa da sanatın özneyi merkeze aldığı modern sürecin kökleri, bireyselliğin henüz tam kabul edilmediği erken dönemlerde yaşanan estetik arayışlara ve ifade çabalarına kadar uzanmaktadır. Bu doğrultuda, çalışmanın bu

bölümünde ilk olarak sanat tarihinin erken dönemlerinde sanatçının benlik algısı incelenecek; ardından dinsel temsillerin ağırlıkta olduğu bu geleneksel süreçten, bireyin ve öznel deneyimin ön plana çıktığı modern yaklaşımlara uzanan çizgide benlik kavramının geçirdiği yapısal dönüşümler ele alınacaktır.

Sanat tarihinin erken dönemlerinde sanatçılar, çoğunlukla dinsel temsillere hizmet eden üretimler gerçekleştirmiş, bu nedenle bireyin ön planda olduğu sanat eserlerine nadiren rastlanılmıştır. *"Sanat ve Toplum"* (2018) isimli kitabında Herbert Read, Orta Çağ'dan Rönesans'a geçiş sürecini değerlendirirken, bu dönemde "Bireyin kendini ifade etmek için çabalamadığı veya bunu başaramadığı da tartışmasız bir gerçektir" (Read, 2018, s.95-96) ifadesiyle erken dönemlerdeki dışavurum kısıtlılığına dikkat çekmektedir. Read'in belirttiği üzere, sanatçı o dönemde duyarlılıklarını bir şekilde esere yansıtmış olsa da bu "duyarlılık ne sanatçıya özgü bir bakış açısını dışa vurmak için, ne de kişisel konuları tasvir etmek için kullanılmıştır" (Read, 2018, s.95-96). Bu nedenle, sanatçın kendini hala (fiziksel veya düşünsel olarak) eser içerisinde konumlandıramadığı dönemlerde, eser ile sanatçı arasındaki bağ, kişisel bir "benlik" inşasından ziyade, toplumsal düzene ve normlara hizmet eden bir biçim olarak kalmıştır.



Görsel 7. Giotto. *Ağıt (İsa'nın Yas Tutması)*. 1304-1306, fresk, 200 × 185 cm, Scrovegni Şapeli, Padova, İtalya. Erişim:21.05.2026. https://startartforbeginners.com/tr/agit-lamentation-giotto/

Bu duruma bir örnek olarak Giotto di Bondone (1337) *"Ağıt"* (Görsel 7) adlı eserinde figürlerini dinsel bir ritüel sahnesi içerisinde yas ve acı gibi insani tepkilerle resmederek, sanatın bireye dair içsel dünyayı görünür kılma potansiyelinin tohumlarını atmıştır. Her ne kadar bu aşamada sanatçının kendi öznel benliğini

doğrudan ifade etmesi henüz mümkün olmasa da eser, bireyin iç dünyasının sanatın konusu hâline gelmesinin erken örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Böylece May'in üzerinde durduğu duygu, deneyim ve kişinin varoluşuyla kurduğu ilişki, sanat alanında ilk kez bireyin içsel durumlarının temsili üzerinden karşılık bulmaya başlamaktadır.



Görsel 8. Jan van Eyck. *Arnolfini'nin Düğünü*, 1434. (Ahşap üzeri yağlı boya, 82 x 59,5 cm). Erişim: 28.05.2026.https://www.istanbulsanatevi.com/teknikler/resim/jan-van-eyck-arnolfininin-dugunu-10745/

Görsel 9. Jan van Eyck. *Arnolfini'nin Düğünü*, 1434.(Detay) (Ahşap üzeri yağlı boya, 82 x 59,5 cm). Erişim: 28.05.2026.https://www.istanbulsanatevi.com/teknikler/resim/jan-van-eyck-arnolfininin-dugunu-10745/

Sanatın dinsel anlatıların sınırlarını bu şekilde esnettiği erken arayışların ardından, sonraki yüzyıllarda sanatın toplumsal yapı ve sınıfsal temsillerle daha belirgin bir ilişki kurduğu görülmektedir. Bu aşamada, Giotto'da insani duygular üzerinden görünür hale gelen birey, Van Eyck'te hem temsil edilen kişilerin toplumsal kimliği hem de sanatçının kendi varlığının esere dahil olması üzerinden farklı bir boyut kazanır. *Arnolfini Portresi* (1434) (Görsel 8), her ne kadar dönemin burjuva anlayışını yansıtsa da bireyselliğin ilk defa eser içerisinde görünür olduğu önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir.

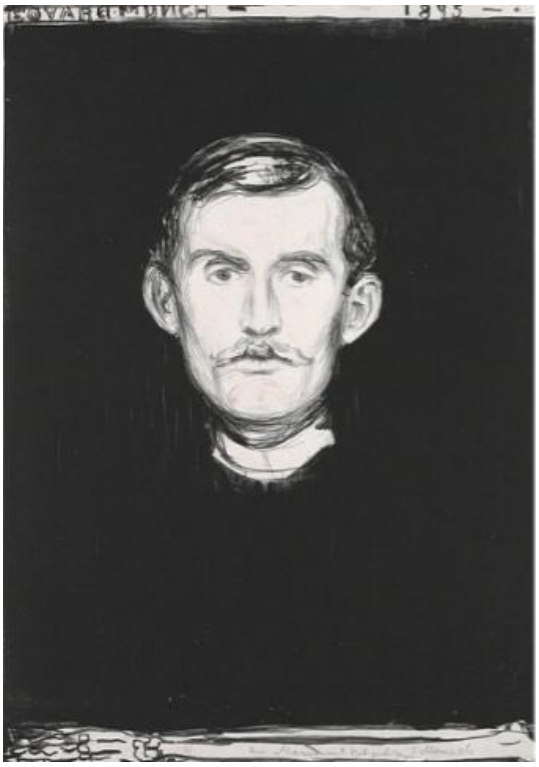
Gombrich'in değerlendirmesine göre eser, figürlerin yaşamlarındaki önemli bir anı, yani evlilik törenlerini konu edinmektedir (Gombrich, t.y., s. 180). Resim biçimsel olarak incelendiğinde figürlerin kıyafetleri, mekânda yer alan nesneler ve bu nesnelerin sahip olduğu ihtişam göz önüne alındığında, resmin merkezindeki çiftin dönemin varlıklı burjuva sınıfına mensup olduğu anlaşılmaktadır. Bu açıdan düşünüldüğünde, eser hala toplumsal kimliği temsil etmektedir; ancak kompozisyona daha yakından bakıldığında, Van Eyck'in yalnızca kendisinden sipariş edilen bir sahneyi kaydetmekle yetinmediği görülür.

Aynanın üzerinde yer alan "Jan van Eyck buradaydı" anlamına gelen yazı (Görsel 9), sanatçının kendi varlığını doğrudan eserin içerisine dahil etmesi açısından dikkat çekicidir. Bu küçük ancak önemli müdahale, bireyin sanat eserindeki konumunun yalnızca toplumsal bir temsille sınırlı olmadığını; eseri üreten sanatçının kendi varlığının da giderek görünürlük kazanmaya başladığını göstermektedir. Bu durumda sanatçının, geleneksel anlamda zanaatkar olan kimliğinden ayrışmaya başladığı ve eserin kurucusu olarak görünür bir "benlik" inşa etmeye başladığı sonucu çıkarılabilir.

Sanatçının benliğini bu şekilde ortaya koyduğu bu ilk adımlar, yüzyıllar içerisinde sanatın merkezini tamamen değiştirecek daha köklü bir dönüşümü de devamında getirmiştir. Sanatın bireye yönelmesi yalnızca sanatçının kendi varlığını eser içerisinde işaret etmesiyle sınırlı kalmamış; zaman içerisinde bireyin dünyayı nasıl deneyimlediği, ne hissettiği, nasıl düşündüğü ve kendi varoluşunu nasıl anlamlandırdığı da sanatın temel meselelerinden biri hâline gelmiştir. Bu dönüşümü açıklayan bir yaklaşım olarak Read, sanatçıların "kutsal anlatıyı tümüyle bir yana bırakarak iç görünün son aşamasına ulaşmış ve kendi bireysel vizyonlarını ifade etmeye" başladıklarını belirtmektedir (Read, 2018, s. 97). Özellikle modernleşmeyle birlikte bireyin geleneksel ve toplumsal bağlardan zamanla ayrışması, bireyi kendi varoluşuyla karşı karşıya bırakmış; yalnızlık, kaygı, yabancılaşma ve varoluşsal belirsizlik gibi duygular sanatçının dış dünyayı temsil etmesinden çok, kendi iç dünyasını ifade etmesine zemin hazırlamıştır.

19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Sembolizm ve akabinde modern sanatın yönünü tamamen değiştiren Dışavurumculuk (Ekpresyonizm) gibi akımlar, dışsal

gerçeğin aktarımından ziyade bireyin içsel gerçekliğine, ruhsal çalkantılarına ve evrensel insani korkularına odaklanmıştır. Dış dünyanın nesnel betimlemesinden uzaklaşılarak insanın ruhsal dünyasına yapılan bu yöneliş, sanatçının kendi benliğini ve içsel deneyimlerini doğrudan tuvale aktarmasının önünü açmıştır. Bu dönüşümün öncü isimlerinden biri olan Norveçli sanatçı Edvard Munch (1863–1944), kendini farklı duygu durumları içerisinde resmetme pratiğiyle sanatın geçirdiği bu radikal değişimin en somut örneklerini vermiştir. *"İskelet Kollu Otoportre"* (Görsel 10) adlı çalışmasında Munch, kendini karanlık bir alan içinde, ölümü akla getiren iskelet bir kolla birlikte resmetmiştir.



Görsel 10. Edvard Munch. *İskelet Kollu Otoportre*, 1895. (Litografi, 45,8 x 31,9 cm). Erişim: 23.05.2026. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-*Self-Portrait_with_Skeleton_Arm*-_Google_Art_Project.jpg

Rollo May, insanın ölüm karşısındaki konumunu ve zaman bilincini irdelediği düşüncelerinde, insanın diğer canlılardan ayrılan en temel özelliğinin ölümlü olduklarını bilmeleri ve ölümü önceden algılayabilmeleri olduğunu belirtir (May, 2022, s.239). Bu bağlamda okunduğunda beden ile ölüm kavramlarını çağrıştıran öğelerin aynı kompozisyonda kullanılması, yaşam ve fanilik arasındaki ilişkiyi görünür kılarken; otoportreyi sanatçının bir temsili olmaktan çıkarıp, varoluşsal

kaygılarının görselleştiği bir alana dönüşmüştür. Kompozisyonun alt kısmında yer alan iskelet kol figürü, May'in "ölüm olasılığı bize ilelebet yaşamayacağımızı hatırlatır ve bizi zamanın dönüp duran çarkının dışına çıkmaya zorlar; bir anlamda bizi şimdiki anı ciddiye almamız konusunda uyarır" (May, 2022, s. 250) düşüncesi doğrultusunda, ölümün kaçınılmazlığını hatırlatan bir unsur olarak değerlendirilebilir. Öte yandan "ölümü cesurca kabullenmek, tekrar bütünden kopma, bir kez daha tek başına kalmayı öğrenmek değil de nedir?" (May, 2022, s. 114) sorusunda vurgulanan düşünce doğrultusunda, Munch'ın ölümle yüzleşme biçimi, insanın kendi varoluşuyla karşılaşma ve benliğini sorgulaması bağlamında okunabilir.

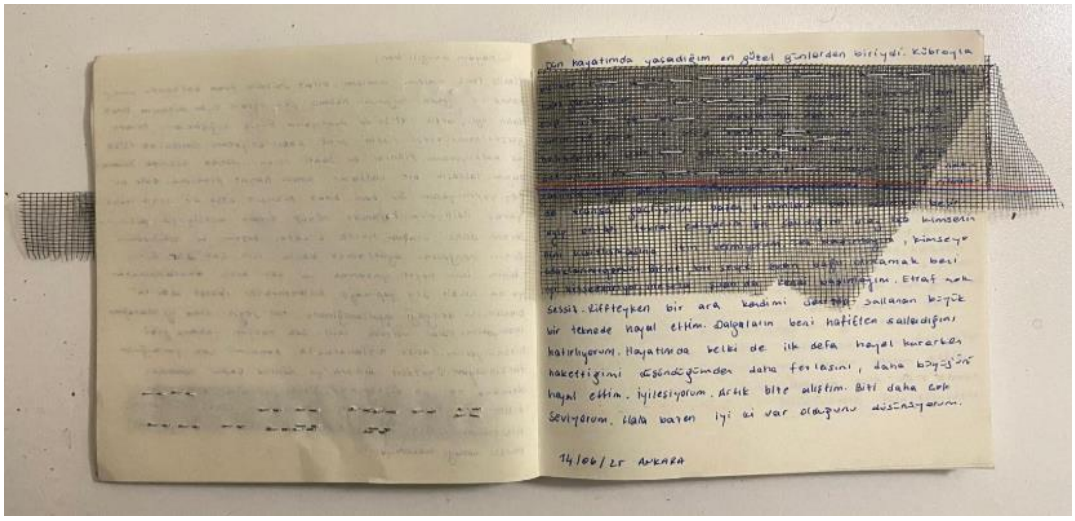
Tüm bunlar göz önüne alındığında, geleneksel dönemlerden günümüze sanatçının "ben"e bakış açısı, yalnızca bir zanaat göstergesi olarak varlık göstermenin ötesine geçerek, sanatçının duygu, düşünce ve içsel deneyimlerinin ifade alanına dönüşmüştür. Bu dönüşüm, sanatçının kendi varlığını eser içerisinde görünür kılmasından, zaman içerisinde kendi yaşamını, deneyimlerini ve iç dünyasını sanatın konusu hâline getirmesine uzanan bir süreci de devamında getirmiştir. Sanatçının "benlik arayışı", eserlerinde önemli bir temsil alanına gelmiş; içsel deneyimi, farklı biçimlerde temsil edilebilen bir malzemeye dönüşmüştür. Bu dönüşüm içinde sanatçı, artık eser içerisinde kendisini görünür kılan bir özne değil, kendi yaşamını ve kişisel deneyimlerini sanatın konusu hâline getiren bir konuma geçmiştir. Bu bağlamda, bu teorik arka planın maddi bir karşılığı olarak tez kapsamında oluşturulan *"Kendilik Defteri"* (Görsel 11), bir benlik anlatısı olarak değerlendirilmiş ve kavramsal bir otoportre olarak nitelendirilmiştir.



Görsel 11. Berivan Nur Yıldır. *Kendilik Defteri,* 2026. (Defter üzerine sineklik teli ve zımba).

"Kendilik Defteri", belirli rutinler çerçevesinde yalnızca ihtiyaç duyulduğunda başvurulan, yazma, çizme ve boş sayfalar bırakma gibi gündelik pratiklerin sürdürüldüğü bir günlük olarak ortaya çıkmıştır. Bu gündelik pratiklerin zaman içerisinde birikmesi ve dönüşmesi, benliğin yaşantılar, hatıralar, kararlar ve korkular aracılığıyla katmanlaşan yapısının görünür hâle geldiği bu içsel sürecin fiziksel karşılıklarını oluşturmaktadır. Böylece deftere bir deneyimin aktarılması, sadece bir olayın kaydedilmesi değil, aynı zamanda o deneyimin hatırlanarak üzerine yeniden düşünülmesini sağlamıştır. Bu noktada May'in "öz farkındalık*"* kavramı; bireyin kendisini fark etmesi, davranışlarını gözlemlemesi ve varoluşunu anlamlandırması süreçleri, *"Kendilik Defteri"*nde yazma ve çizme eylemleriyle ilişkilendirilmiştir.

Bu doğrultuda deftere yapılan her yeni kayıt ve sonrasında gerçekleştirilen her yeni okuma, geçmiş deneyimin yeniden ele alınmasına ve farklı bir anlam kazanmasına olanak tanırken, benliğin zaman içerisindeki değişken yapısıyla da ilişki kurmaktadır. Daha önce kaydedilmiş bir deneyimin farklı bir zamanda yeniden okunması, bireyin değişen düşünsel konumu doğrultusunda geçmişe farklı bir perspektiften bakmasını beraberinde getirmektedir. Kaydı oluşturan ve daha sonra okuyan kişi aynı olsa da aradan geçen zaman içerisinde yaşanan deneyimler ve edinilen yeni bakış açıları, geçmiş kaydın yeniden değerlendirilme biçimini değiştirmektedir. Bu nedenle bireyin geçmişine her dönüşü, değişen benliği ve mevcut konumu doğrultusunda gerçekleşmekte; defterde yer alan deneyimler hiçbir zaman bütünüyle aynı bakış açısından okunamamaktadır.



Görsel 12. Berivan Nur Yıldır. *Kendilik Defteri*, 2026.(Detay)(Defter üzerine sineklik teli ve zımba).

Bu durum, yazan (ben) ile okuyan (ben) arasındaki zaman farkının, kişinin kendi deneyimlerine gözlemci bir konumdan bakabilmesine olanak sağlaması olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle dış bir gözün varlığıyla bazı ifadelerin yeniden değerlendirilmesi, kabulü zor deneyimlerle karşılaşılmasına ve belirli anıları gizleme ihtiyacına yol açmıştır. Bu içsel karşılaşmanın sonucunda defterin fiziksel yapısına müdahale edilmiş; sayfalara zımbalarla sabitlenen sineklik teli parçaları eklenmiştir (Görsel 12). Böylece üst üste binen teller, metnin okunabilirliğini azaltarak onlara ulaşmayı güçleştirmiştir. Defterin yeniden okunmasıyla tetiklenen bu düşünsel süreç malzemeye müdahaleye dönüşmüş; böylece zihinsel karşılaşma, fiziksel bir eylemle görünür kılınarak kavramsal ve teknik süreçlerin birbirini tamamlamasını sağlamıştır. Defterde biriken yazılar ve sonradan yapılan fiziksel müdahaleler, bireyin deneyimleriyle kurduğu ilişkinin zaman içinde nasıl değiştiğini somutlaştırmış; *"Kendilik Defteri"*, deneyimlerin kaydedildiği bir alan olmaktan çıkıp geçmişteki ben ile bugünkü benin karşılaştığı bir yüzleşme alanına dönüşmüştür.

Bu yüzleşme, defterin sergilenme ihtimaliyle birlikte daha önce kişisel ve mahrem bir alana ait olan kayıtların dışarıdan bir bakışla karşılaşma olasılığını da akla getirmiştir. Deftere yapılan müdahalelerin biçimini etkileyen bu durum, bireyin kendisini başkasının bakışından nasıl görebileceğine ilişkin bir kaygıyı görünür hâle getirmiştir. Böylece benliğin oluşumunun yalnızca bireyin kendi iç dünyasına yönelttiği bakışla açıklanamayacağı; dışarıdan yönelen bakışın yarattığı beklenti, kaygı ve değerlendirilme ihtimalinin de benliği şekillendirdiği sonucuna varılmıştır.

1.2.1. Dışsal Bir İnşa Olarak Benlik

Bireyin kendisini algılama, tanımlama ve ifade etme biçimi, yalnızca kendi kişisel deneyimlerinden değil, aynı zamanda içinde bulunduğu toplumsal bağlam, yetiştirilme tarzı, sosyoekonomik durum ve sosyal ilişkiler üzerinden de şekillenmektedir. Birey, dünyaya biricik bir varlık olarak gelse de benliği, zaman içerisinde yalnızca iç dünyasının değil, bedeni, çevresi ve diğer insanlarla kurduğu ilişkilerin de etkisiyle şekillenir. İnsan, büyüdükçe bedeninin ve zihninin kendisine ait olduğunu deneyimlerken aynı zamanda başkalarının bakışı, beklentileri ve içinde bulunduğu koşullarla da karşılaşır. Bu karşılaşmalar, kişinin kendisini nasıl gördüğünü ve dış dünyada nasıl konumlandırdığını etkileyerek benlik algısının oluşumuna katkıda bulunur.

Büyüme süreciyle birlikte birtakım nesnelere, ilişkilere ve rollerle kurulan bağlar, benliğin dışavurumu haline gelir. Bireyin beden dili, konuşma şekli, eşyaları ya da mesleği, dış dünyaya kim olduğuna dair bilgiler verir. İnsan, kendi iç dünyasını dış dünyaya göstermek için nesneleri, ilişkileri ve rolleri birer araç olarak kullanır; sahip olduğu her unsur, dış dünyaya "buradayım ve böyle biriyim" mesajını iletir. Dış dünyaya sunulan bu "ifade aracıları", aslında öznenin kendi benliğini nasıl gözlemleyip tanımladığına da dair ipuçları barındırmaktadır. Benliğin bu dışsal boyutu, bireyin kendisini sadece zihinsel olarak değil, sahip oldukları ve çevresiyle kurduğu ilişkiler üzerinden de deneyimlediğini göstermektedir. Bu noktada, dışsal unsurların benlik inşasındaki kurucu rolünü kavramak adına William James'in (James, 1890/2024) kuramsal yaklaşımı belirleyici bir çerçeve sunmaktadır.

William James benliğin, "Bilen Benlik (I)" ve "Bilinen Benlik (Me)" olmak üzere iki boyuttan oluştuğunu savunmuştur. James'in benlik kuramında, deneyimleyen ve düşünen taraf "I" (bilen benlik) iken, gözlemlenen ve değerlendirilen taraf "Me" (bilinen benlik) olarak tanımlanmaktadır (James, 1890/2024, s. 286). Bu ayrımla birlikte birey, "I" aracılığıyla yaşantıları deneyimlerken, "Me" aracılığıyla ise kendisini analiz etmektedir. Bu doğrultuda James'in kuramında birey, dış dünyayla ilk temasını "bilinen benliğin" ilk katmanı olan "maddi benlik" üzerinden kurmaktadır. Maddi benlik, bireyin kendisine ait fiziksel ve nesnel unsurlar çerçevesinde kendini inşa ettiği bir katmanı ifade etmektedir. Bireyler, bedenlerine iyi bakmaya ve süslemeye, ailelerini korumaya ve bakımını üstlenmeye, kendilerine yaşanabilir bir alan yaratmaya yönelik içgüdüsel bir dürtü taşımaktadırlar (James, 1890/2024, s. 286). Bireyin kendisine ait olan maddi unsurlar aracılığıyla kurduğu bu ilişki, benliğin yalnızca sahip olunan nesneler üzerinden değil, bireyin içinde bulunduğu sosyal çevre üzerinden de şekillendiğini göstermektedir.

Benliğin dışsal inşasındaki ikinci katman olan sosyal benlik ise, bireyin takdir edilme ve fark edilme gibi eğilimleriyle ilişkili bir benlik olarak tanımlanır. Bireyin kendi varlığına inanması için başkaları tarafından görünebilir olması gereklidir (James,1890/2024, s. 287). Aile, arkadaş çevresi, ya da akademik ortam gibi sosyal bağlamlar, bireyin çeşitli biçimlerde algılanmasına neden olur. Bu durum, benliğin bağlamlara göre (aile, iş, akademi) farklı roller üstlenen sosyal yapısını ortaya koymaktadır. Bu farklı roller sonucunda benlik ilk aşamada bölünen bir yapı olarak

gözükse de William James bunu; "…bir insanın onu tanıyan ve zihninde ona dair bir imge taşıyan birey sayısı kadar sosyal benliği bulunmaktadır" (James, 1890/2024, s. 287) olarak açıklamaktadır. James'in görüşleri doğrultusunda sosyal benliği, bireyin başkalarıyla kurduğu ilişkiler açısından çoğalan, bölünen ve değişkenlik gösteren bir yapı olarak tanımlamak mümkündür. Ancak bu bölünme özün parçalanması değil, tek ve sürekli olan varlığın başkalarının algısı ve sosyal durumların gereklilikleri doğrultusunda çeşitli benlikler üretmesi anlamına gelmektedir.

Bu noktada, sosyal benliğin varlığına rağmen kişinin kendisini aynı kişi olarak deneyimlemesini sağlayan yapı ruhsal benlik (manevi benlik)tir. James'in belirttiği üzere "…manevi benliği düşünmemiz yansıtıcı bir süreçtir, dışa dönük bakış açısını terk etmemizin ve öznelliği bu şekilde düşünebilir hale gelmemizin, kendimizi düşünür olarak düşünebilmemizin sonucudur" (James, 1890/2024, s. 290). Ruhsal benlik, maddi ve sosyal benlik aracılığıyla dış dünyada kurulan ilişkilerin bireyin içsel değerlendirme sürecinde yeniden ele alınmasını sağlarken, bu sayede birey kendi düşüncelerini değerlendirerek geçmiş deneyimlerinden ders çıkarabilir ve daha tutarlı, dengeli bir benlik oluşturabilir. Dolayısıyla James'in benlik anlayışında bireyin kendisine ilişkin deneyimi yalnızca dışarıdan gözlemlenebilen unsurlarla sınırlı değildir; kişi, bu unsurları düşünsel olarak değerlendiren ve onlara anlam kazandıran bir özne olarak da varlık göstermektedir. Bu nedenle "I" ve "Me" birbirinden bağımsız iki yapı olarak değil, bireyin kendilik deneyiminin farklı yönlerini oluşturan ve birbirini tamamlayan iki boyut olarak değerlendirilmelidir.

James, "Bilinen Benlik"i (Me) kendi içinde maddi, sosyal ve ruhsal boyutlara ayırarak sınıflandırsa da "Bilen Benlik" (I) kavramını bu yapıları birleştiren salt bir özne olarak konumlandırır. Bu benlik boyutlara ayrılamaz çünkü; ayrılmış olanları (maddi, sosyal, ruhsal) tek bir merkezde toplamak gibi bir göreve sahiptir. Bu bütünlük, James'in "benlik" kavramını bireyin içsel özellikleriyle sınırlı tutmadığını da göstermektedir. Nitekim James, "..... mümkün olan en kapsamlı anlamıyla, bir insanın benliği, yalnızca bedeni ve psişik güçleri değil, aynı zamanda giysileri ve evi, karısı ve çocukları, ataları ve arkadaşları, itibarı ve eserleri, toprakları ve atları, yatı ve banka hesabı gibi benim diyebileceği her şeyin toplamıdır" (James, 1890/2024, s. 285) diyerek benliğin bireyin kendisiyle ilişkilendirdiği maddi ve sosyal unsurları

da kapsadığını belirtmektedir. Bu durum bireysel kimliğin bir parçasını oluştururken; aynı zamanda dış dünyaya yukarıda da bahsedildiği üzere “benlik mesajı” vermektedir.

Benlik inşası; William James’in kuramsal çerçevesinde ele alındığı üzere maddi, sosyal ve ruhsal katmanlar aracılığıyla dış dünya ile sürekli bir ilişki halindedir. Hayatın ve gündelik deneyimlerin akışı içinde insan, “ben buradayım” demenin, içsel dünyasını dışsallaştırmanın ve özneliğini görünür kılmanın yollarını arar; bu doğrultuda sanat, bu arayışın saf ve yoğun dışavurum alanlarından biri olarak öne çıkar. Sanatçının yaratma dürtüsü, salt estetik bir nesne üretme kaygısından öte varoluşsal bir zorunluluktur. Bireyin kendi sınırlarını aşma, hafızasını somutlaştırma, benliğini dış dünyanın karmaşasından koruma ya da ona anlamsal bir form kazandırma çabası, sanatta önemli bir ifade alanı haline gelmektedir. Sanat eserinde kullanılan nesneler, imgeler, malzemeler ve kişisel referanslar, sanatçının benliğine ilişkin unsurların görünürlük kazanmasına ve dışarıya yönelik bir “benlik mesajı” oluşturmasına aracılık edebilmektedir.

Dış dünyaya yansıtılan benlik imgesini sanat tarihinde sorunsallaştıran isimlerden biri olan Cindy Sherman, *“İsimsiz Film Kareleri”* adlı eserinde (Görsel 13) kendi bedenini farklı karakterlere dönüştürerek, kıyafet, mekân, jest ve bakış gibi unsurlar aracılığıyla çeşitli kadınlık imgeleri kurmaktadır. Bu nedenle çalışma, benliğin dış dünyada nasıl inşa edilebileceğini ve bireyin kendisini farklı kimlikler içerisinde nasıl konumlandırabileceğini düşünsel ve sanatsal bağlamda ortaya koyan önemli örneklerden biri olarak ele alınabilir.



Görsel 13. Cindy Sherman. *Untitled Film Stills #03*, 1977.Erişim:01.06.2026.
https://artlead.net/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/

1977-1980 yılları arasında üretilen 69 kareden oluşan *“İsimsiz Film Kareleri”* (Görsel 13) adlı fotoğraf serisinde Cindy Sherman, Amerikan B filmlerinden ilham alınan kıyafet, sahne düzeni ve kompozisyon düzenlemeleriyle kendisini farklı kılıklarda bir özne veya konu haline getirmektedir (Barret, 2019, s. 275). Sherman’ın kendisinin yer aldığı fotoğraflar, bir otoportre niteliği taşımaktan ziyade; giysiler, mekanlar ve toplumsal roller üzerinden yeniden kurgulanan kadın kimliklerinin, dış dünyaya sunulan birer mesajıdır. Bu noktada, William James’in kuramında bahsi geçen maddi, sosyal ve ruhsal benlik katmanları, Sherman’ın fotoğraf serisini tez kapsamında çözümlemek için kuramsal bir zemin sağlamaktadır. James’in “maddi benlik” olarak adlandırdığı katman, serideki kıyafet, mekân ve beden kurguları üzerinden görünür olmaktadır. Yapıtta bedenin sunum şekli; hareketler, bakışlar ve jestler, dönemin hafızada kalan toplumsal kadın kimliklerini yansıtır. Rastgele olmayan bu seçimler, sanatçının göstermek istediği kimliği dış dünyaya maddi olarak yansıttığı ve tez kapsamında “benlik mesajı” olarak nitelendirilen iletişim tercihleridir.

Antmen’e (2021) göre, “Sherman’ın gerçeklikle kurgu arasında kalan, bir anlamda kurgusalın yeniden kurgusu okunabilecek imgeleri, kimliğin toplumsal kodlarla şekillendirildiği düşüncesinden hareket etmektedir” (s.280). Sherman’ın kimliği toplumsal kodlar üzerinden ele alan imgeleri, James’in *sosyal benlik* kavramıyla ilişkili olarak okunabilir. “Sosyal benlik”, bireyin başkalarının zihnindeki imgesi ve toplumsal çevrelerde üstlendiği rollerle şekillenir. Sherman’ın serisindeki karakterler de izleyicinin sinema, televizyon ve popüler kültür aracılığıyla önceden öğrendiği ve tanıdığı kadınlık imgelerine dayanır. Evinde yalnız olan, sokakta yürüyen ya da kameraya kaygılı biçimde bakan bu figürler, tek bir “gerçek kadın kimliği” sunmak yerine, kadının toplumsal bakış ve temsiller aracılığıyla nasıl çoklu kimliklere büründüğünü görünür kılar. Böylece her kare, toplumsal bakışın şekillendirdiği farklı birer sosyal benlik görünümü ortaya koyar.

Öte yandan, James’in “ruhsal benlik” kavramı, bireyin kendi üzerine düşünen, öznelliğini fark eden ve içsel süreçlerine yönelen yansıtıcı boyutunu ifade etmektedir. Sherman’ın serisinde ön planda yer alan kadın karakterler, sanatçının doğrudan biyografik benliğini yansıtmadığı için bu anlamda geleneksel bir ruhsal benlik barındırmaz; figürler birer kurgu kimlik olarak oradadır. Her fotoğrafta farklı

kimlikler ve kıyafetlerle karşımıza çıkan Sherman, tek bir sabit kimlik sunmak yerine "hem kendisidir hem değildir, aslında kendi ben'ini paramparça ederek yapısöküme uğratmaktadır" (Antmen, 2021, s. 280).

Sherman'ın *"İsimsiz Film Kareleri"*, kadına biçilen toplumsal rolleri yalnızca eleştirmekle kalmaz; aynı zamanda benliğin içsel ve sabit bir özneden ziyade, giysiler, mekânlar ve popüler kültürün sunduğu imajlar aracılığıyla dışarıdan örülen bir yapıya dönüşebildiğini göstermektedir. Bu çözümleme ışığında varılabilecek en temel çıkarım, benliğin ne denli akışkan ve dışsal etkenlere açık bir yapı olduğudur. Bu doğrultuda benlik, bireyin yalnızca kendisine ilişkin algısıyla sınırlı kalmayıp, dış dünyanın sunduğu imgeler, roller ve kabul biçimleri içerisinde şekillenen bir oluş süreci olarak belirginleşir.

Benliğin dışsal koşullar aracılığıyla biçimlenmesi, beraberinde bireyin kendisini başkalarının bakışı içerisinde konumlandırma ve bu bakış tarafından tanınma arzusunu da getirir. Birey, yalnızca kim olduğunu kendi içinde tanımlamakla kalmaz; kimliğinin başkaları tarafından nasıl karşılandığı ve kabul edildiği üzerinden de kendisine ilişkin bir anlam geliştirir. Bu noktadan hareketle, *"Robot Adam"* (Bicentennial Man) (1999) (Görsel 14) filmi, bireyin kimliğini dış dünyanın ölçütleri ve kabul koşulları üzerinden inşa etmesini görünür kılarak dışsal benlik kavramına farklı bir perspektif sunmaktadır.



Görsel 14. Chris Columbus. *Robot Adam (Bicentennial Man)*, 1999 (Film). Erişim:12.04.2026

https://letterboxd.com/film/bicentennial-man/

Robin Williams'ın başrolünde yer aldığı bu yapıt, Martin ailesinin ev işlerine yardımcı olması için NDR-113 model bir robot satın almasıyla başlar. Aile tarafından "Andrew" adı verilen bu robot, onlarla vakit geçirdikçe zamanla sıradan mekanik işlevlerinin ötesine geçer; insani hareketler sergilemeye, yeni hobiler edinmeye ve duygusal tepkiler vererek kendine özgü tercihler geliştirmeye başlar. Çevresindeki insanların doğum, yaşlanma ve ölüm gibi döngülerine tanıklık eden Andrew; sevdiği kişilerin kaybı ve derin bir yalnızlıkla yüzleştikçe, insan doğasını anlamaya ve fiziksel olarak dönüşmeye yönelir.

Filmin ilerleyen süreçlerinde Andrew, insanlara benzemek amacıyla biyolojik bir bedene ve organlara sahip olur; zamanla yemek yiyebilen, yaşlanabilen ve duyguları deneyimleyebilen bir varlığa dönüşür. Ancak toplum nezdinde tamamen insan kabul edilebilmesi hukuki bir karara bağlıdır; elektronik beyni ve genetik yapısı gerekçe gösterilerek bu talebi reddedilir. Filmin son sahnelerinde Andrew, toplum tarafından insan olarak kabul edilebilmek için kendine biyolojik bir beyin takılmasını kabul eder ve ölümlü bir varlığa dönüşür. Andrew, ölümünün hemen ardından resmî olarak insan ilan edilir.

Andrew'un hikayesi tez kapsamında ele alınan benlik başlığının somutlaşması açısından bütünleyici bir çerçeve sunmaktadır. Rollo May'in bahsettiği açıdan benliğin içsel süreçleri film sürecinde ana karakterin kendini farkına varmasıyla başlar. Bu farkındalık onu asıl isteğine yani insan olma düşüncesine yönlendirir. William James'in benliği "I" ve "Me" olarak ayırdığı yaklaşım açısından değerlendirildiğinde ise Andrew'un kendisini nasıl algıladığı ile çevresinin onu nasıl tanımladığı arasındaki ayrım belirginleşmektedir. Andrew'un başlangıçta bir robot olarak tanımlanması, onun kendisine ilişkin algısının çevresindeki insanların ona yönelik tutumlarıyla sürekli olarak yeniden biçimlenmesine neden olur. Zaman içerisinde insanlarla kurduğu ilişkiler, geliştirdiği duygusal bağlar ve toplumsal yaşama dâhil olma isteği, kendisini başkaları tarafından nasıl görüldüğü ve tanımlandığı üzerinden de değerlendirmesine yol açar. Andrew, zaman içerisinde bu tanımın sınırlarını sorgulayarak kendisini toplum içerisinde farklı bir konuma yerleştirmeye çalışır. Andrew'un hikâyesi, benliğin hem bireyin kendi iç deneyimi ve kararlarıyla hem de içinde bulunduğu çevre, toplumsal ilişkiler ve dış dünyanın kabul ölçütleriyle birlikte şekillendiğini ortaya koymaktadır. Bu açıdan tez kapsamında ele

alınan benlik kavramlarına dair kuramsal yaklaşımlar birbirinden bağımsız değil, birbirini tamamlayan süreçler olarak değerlendirilebilir.

Rollo May'in benliği bireyin kendi varoluşunu anlamlandırma ve kendisi olma çabası üzerinden ele alan yaklaşımı ile William James'in benliğin maddi, sosyal ve ruhsal boyutlarını vurgulayan görüşü birlikte değerlendirildiğinde, benliğin ne yalnızca bireyin iç dünyasına ne de yalnızca dış dünyanın etkilerine indirgenebileceği görülmektedir. Bu yaklaşımlar, benliğin sanat alanındaki ele alınış biçimlerini anlamak açısından da önem taşımaktadır. Sanatçı, üretim sürecinde yalnızca içsel deneyimlerini, düşüncelerini ve duygularını aktarmamakta; aynı zamanda bu deneyimlerin toplumsal, kültürel ve ilişkisel bağlam içerisindeki karşılıklarını da yeniden kurmaktadır. Kişisel deneyimler, toplumsal roller, ilişkiler, geçmiş yaşantılar ve bireyin kendisine yönelttiği bakış, sanat eseri içerisinde bir araya gelerek benliğin farklı yönlerini görünür kılmaktadır.

2. BÖLÜM: HAFIZA VE BENLİK KAVRAMLARININ SANAT ESERLERİNE YANSIMASI

Tezin bu bölümüne kadar hafızanın, bireysel deneyimlerin yalnızca saklandığı edilgen bir alan olmadığı; geçmişin hatırlanma, yorumlanma ve yeniden anlamlandırılma biçimleri doğrultusunda sürekli şekillenen dinamik bir yapı olduğu ortaya konmuştur. Benlik ise bireyin kendisiyle, geçmiş deneyimleriyle ve çevresiyle kurduğu ilişkiler içerisinde biçimlenen ve zamanla dönüşen bir süreç olarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda hafıza ve benlik, birbirinden bağımsız işleyen yapılar değil, bireyin geçmiş deneyimlerini bugünkü konumu üzerinden yeniden kurması aracılığıyla karşılıklı olarak şekillenen süreçler olarak değerlendirilmiştir. Çocukluk anıları, aile ilişkileri, yaşanılan mekânlar, travmatik deneyimler ve gündelik yaşama ait izler, bu ilişkinin oluşumunda etkili olan deneyim alanlarını oluştururken, hatırlanan ve yeniden anlamlandırılan her deneyim benliğin farklı katmanlarının ortaya çıkmasına katkıda bulunmaktadır.

Bu bağlamda hafıza ve benlik arasındaki ilişki, modern sanatla birlikte sanatçıların kişisel deneyimlere ve öznel yaşam hikâyelerine yönelmesiyle sanatsal üretimin de önemli bir konusu hâline gelmiştir. Sanatçının geçmiş deneyimlerini, ilişkilerini, mekânlarını ve gündelik yaşamına ait izleri yeniden ele alması, yalnızca kişisel bir geçmişin görünür kılınmasını değil, bu geçmiş aracılığıyla benliğin nasıl kurulduğunun, değiştiğinin ve yeniden anlamlandırıldığının da ortaya konmasını mümkün kılmaktadır. Bu doğrultuda tezin bu bölümünde, benlik ve hafıza kavramlarının sanat tarihindeki karşılıkları ve geçirdiği dönüşümler, farklı sanatçıların üretimleri ve bu kavramların sanat yapıtlarında ortaya çıkan farklı temsil biçimleri üzerinden incelenecektir. Bu inceleme kapsamında, kişisel deneyimlerin ve hatırlama biçimlerinin sanatsal üretimde nasıl dönüştürüldüğü ve benlik inşasıyla nasıl ilişkilendirildiği üzerinde durulacaktır. Bu yaklaşımların tez kapsamında oluşturulan çalışmalarla kurduğu ilişkiler ele alınarak, kuramsal olarak ortaya konulan benlik ve hafıza kavramlarının sanatsal üretim sürecinde nasıl somutlaştığı değerlendirilecektir.

2.1. Kişisel Hafızanın Sanatta Temsil Biçimleri

Hafızanın dinamik yapısı yalnızca bireysel psikoloji veya toplumsal teori açısından değil, kültürel üretim alanlarında da önemli yansımalar doğurur. Hafızanın hatalı, eksik ya da hayali yönleri, sanatçılar için güçlü bir ifade alanı yaratırken; kişisel geçmişten ya da toplumsal hafızadan hareket eden sanatçılar, bireysel deneyimlerini ve öznel anlatılarını da bu üretimlere dâhil etmişlerdir. Sanatın tarihsel gelişim süreci içerisinde hafıza; mitolojik hikayelerin, dinsel anlatıların ve kolektif toplumun kaydı ve aktarıcısı olarak işlev görmüştür. Sanatçı ise bir öznellikten ziyade, toplumun ortak hafızasını temsil eden bir konumda olmuştur. Sanat tarihi boyunca toplumsal düzlemin gölgesinde kalan "kişisel hafıza", moderniteyle birlikte bireyin kendi iç dünyasını keşfetmesiyle sanatın merkezine yerleşmiş; bireyin kendini anlamlandırma ve yeniden kurma sürecinin bir parçasına dönüşmüştür.

Hafıza kavramı, tarihsel süreç içerisinde dönemin koşullarına bağlı olarak farklı biçimlerde değerlendirilmiş; bazı dönemlerde kolektif hafızaya hizmet eden bir araç olarak ele alınırken, bazı dönemlerde bireyin iç dünyasını görünür kılma çabası olarak ortaya çıkmıştır. Kişisel hafızanın temsil biçimleri, sanatçının deneyimlerinin yanı sıra yöneldiği sanat pratikleri ve tercih ettiği ifade araçları doğrultusunda çeşitlenmiştir. Bu doğrultuda, doğrudan temsile dayanan ve arşiv niteliği taşıyan yaklaşımların yanı sıra, yeniden kurgulama ve dönüştürme eylemleri aracılığıyla bireysel deneyimlerin anlatıya dâhil edildiği farklı temsil biçimleri de ortaya çıkmıştır. Birçok sanatçı, bilinçli ya da örtük biçimde, bireysel geçmişlerini sanat pratiklerine dahil etmiş; böylece ortaya çıkan yapıt, sanatçının kişisel hafızası tarafından yeniden şekillendirilmiş bir gerçeklik halini almıştır.

Kişisel hafızanın sanata yansımaları, sadece tematik tercihlerle sınırlı kalmayıp; malzeme, yöntem ve mekân gibi sanatın kurucu unsurları üzerinden farklı boyutlar kazanmaktadır. Bu farklılaşmanın temel nedeninde ise her sanatçının kendi deneyimleriyle anlamlandırdığı farklı bir hafıza ve benlik yapısına sahip olması yatmaktadır. Bu noktada, sanatçıların hafızayı kendi perspektifinden konu edinmesi, sanatsal üretimde zengin bir çeşitlilik göstermiş ve çalışmanın temel sorunlarından biri haline gelmiştir. Bu tez kapsamında ortaya konulan kişisel çalışmalar ise, varoluşa dair eksik bilgileri tamamlama gayreti olarak okunabilir. Söz konusu

üretimler, 'ben kimim?' sorusunun yanıtını ararken bir kılavuz görevi üstlenmekte; üretim pratikleriyle iç içe geçen bir kendini arayış yolculuğuna dönüşmektedir.

2.2. Hafızanın Görsel Temsili Olarak Yazı

İnsanlık tarihi boyunca yazı, düşüncelerin, anıların ve bilginin zamana karşı direnen güçlü bir taşıyıcısı olarak kullanılmış; işlevsel bir araç olmanın ötesine geçerek estetik bir form ve niyetinde plastik bir değer kazanmıştır. Yazının işlevi, kimi sanat eserlerinde toplumsal ve kültürel anlamları aktaran bir anlatım aracı olarak kullanılırken, kimi zaman da ait olduğu bağlamdan koparılarak sanatçının kişisel deneyimlerini ve hafızasını ifade eden bir araca dönüştürülmüştür. Sanat tarihinin ilerleyen süreçlerinde sanatçının mahrem kişisel hafızasının bir temsili olarak alanda kendine yer edinmiştir. Özellikle sanat tarihinden bazı dönemlerde bu temsiller gizlenme ve görünürlük üzerinden değerlendirilmiş; yazının sadece okunabilirliği değil, aynı zamanda saklamanın veya ortaya çıkarmanın tercihleriyle kişisel anlatılar sanatın merkezine yerleşmiştir.

Yazı, bireysel deneyimlerin yanı sıra bir toplumun ortak bilgi ve değerlerinin kuşaktan kuşağa aktarılmasına olanak sağlayarak kolektif hafızanın oluşum ve sürekliliğinde de önemli bir rol üstlenmiştir. Bu nedenle yazının görsel sanatlar içerisindeki erken kullanımlarında, metin ile görüntünün bir arada bulunması yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda dönemin yaşam biçimlerinin, inançlarının ve toplumsal hafızasının korunmasına yönelik bir kayıt biçimi olarak değerlendirilebilir.

Görsel sanatlarda yazı, öncelikle deneyimlerin, bilgilerin ve toplumsal yaşamın kayıt altına alınmasını sağlayan bir hafıza taşıyıcısı olarak kullanılmış, ilerleyen süreçte ise kişisel hafızanın temsil ve ifade araçlarından birine dönüşmüştür. El yazması geleneğinin önemli örneklerinden biri olan *Très Riches Heures du Duc de Berry* (Görsel 15), metin ve görsel anlatının bir arada kullanılması bakımından bu ilişkinin erken örneklerinden birini oluşturmakta; yazının yalnızca aktarılan metnin içeriğini taşıyan bir araç olarak değil, aynı zamanda görsel kompozisyonun bir parçası olarak da işlev kazandığını göstermektedir.





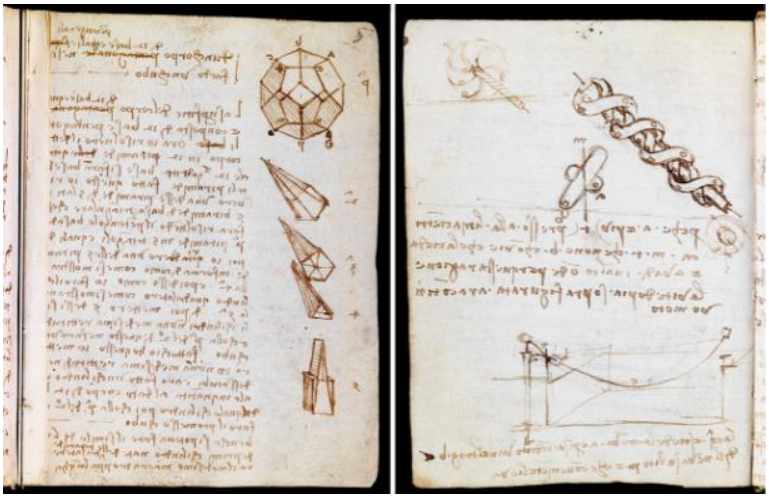
Görsel 15. Limbourg Kardeşler. Très Riches Heures du Duc de Berry, 1412–1416. Erişim: 23.04.2026. https://frequenceprotestante.com/2025/08/04/tres-riches-heures-du-duc-de-berry/

Görsel 16. Limbourg Kardeşler. Très Riches Heures du Duc de Berry (Detay), 1412–1416. 23.04.2026. https://frequenceprotestante.com/2025/08/04/tres-riches-heures-du-duc-de-berry/

15. yüzyıl başında Limbourg Kardeşler tarafından Berry Dükü Jean de Berry için hazırlanmış olan kitapta, “Limbourg’lar, günlük ibadet ve meditasyon için seçme dualar ve okumalardan oluşan kitabın takvim bölümü için tam sayfa resimler yapmışlardır” (Üner, 2012, s. 44). Kitapta metinler ve resimler bir arada kullanılmış ve böylece gündelik yaşam görsel olarak da kayıt altına alınmıştır. Kitapta yer alan takvim sahneleri (Görsel 16), yazının görsel içerisindeki temsilini arttırarak; tez kapsamında yazı ve görsel anlatının bütünleştiği erken sanat pratiklerinden biri olarak değerlendirilmiştir. İlerleyen dönemlerde yazının sağladığı kalıcılık, bilginin çoğaltıla bilirliği sorununu da beraberinde getirmiş; bu gereksinim matbaanın icadıyla yeni bir aşamaya taşınmıştır.

Matbaanın gelişmesiyle birlikte sözcükler, bireylerin kendi kültürlerini, anılarını ve anlatılarını aktarmasına olanak sağlamış, sözcüğü kitlesel bir dolaşıma sokarak bilginin yayılmasını mümkün kılmıştır. Bu dönüşüm sadece bilgi aktarımını değil, sanatçının düşünme ve üretme biçimlerini de etkilemiştir. Matbaa, bilginin toplumsal aktarımı için önemli bir gelişme olsa da sanatçının bireysel dünyasında hafızanın kayıt altına alma eylemi, bu yeni gelişmenin soğuk yapısına sığmayacak kadar kişisel kalmıştır. Bu noktada, özellikle Rönesans döneminden itibaren sanatçı

defterleri, yazının sanatsal üretimlerdeki özgün niteliğini görünür kılan ve gelişim çağına karşı bireysel hafızayı koruyan temel bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 17. Leonardo da Vinci. *Codex Forster I*, folio 7 recto (solda) ve folio 43 verso (sağda), 15. yüzyıl sonu–16. yüzyıl başı. (Eskiz/Not defteri). Victoria and Albert Museum, Londra. Erişim: 29.05.2026. https://www.vam.ac.uk/articles/leonardo-da-vincis-notebooks

El yazısı defterler, sanatçıların düşünsel süreçlerine, kişisel gözlemlerine ve eserlerin oluşum aşamalarına ilişkin bilgileri günümüze taşıyan önemli kayıt alanlarıdır. Bu bağlamda Leonardo da Vinci'nin defterleri (Görsel 17), yazının çizimlere eşlik ederek düşünceleri açıklama ve kaydetme işlevi üstlendiği erken örnekler arasında değerlendirilebilir. Sanatçının anatomi, doğa ve insan bedenine ilişkin çizimlerinin yanında tuttuğu notlar, düşünce ile görsel üretimin aynı yüzeyde bir araya geldiği bir çalışma pratiğini görünür kılmaktadır. Nitekim "Böylelikle sanatçıların tutmuş oldukları günlükler zamanla kendine özgü birer sanat eserine dönüşmüştür" (Girgin ve Tutak, 2023, s. 39-40). Leonardo da Vinci'nin defterleri de günümüz kavramsal çerçevesinden değerlendirildiğinde, düşünce, yazı ve çizimin bir arada bulunduğu öncül görsel arşivler olarak ele alınabilir. Bu yönüyle defterler, sanatçının üretim sürecine ilişkin düşüncelerini, gözlemlerini ve kişisel deneyimlerini kayıt altına alan bir hafıza alanı niteliği taşımaktadır.

> Sözcükler, geleneksel sanat kuramlarında her zaman sanatın temel unsurları arasında kabul edilmese de farklı coğrafyalarda ve dönemlerde birçok sanatçı dili yalnızca bir iletişim aracı olarak değil, anlam üreten ve algıyı yönlendiren bir malzeme olarak kullanmıştır (Barrett, 2019, s. 219).

Bu tarihsel dönüşüm sürecinde yazı, bir “bilgi aktarma” aracının ötesine geçerek, sanat pratiklerinde görsel bir malzeme olarak anlam üretiminin temel unsurlarından biri haline gelmiştir. Özellikle modern sanat bağlamında Dadaizm ile birlikte metin, tipografik öğeler ve sözcüklerin sanatsal bir malzeme olarak kullanımı yaygınlaşmış; yazının görsel ve anlamsal olanakları farklı biçimlerde araştırılmaya başlanmıştır.



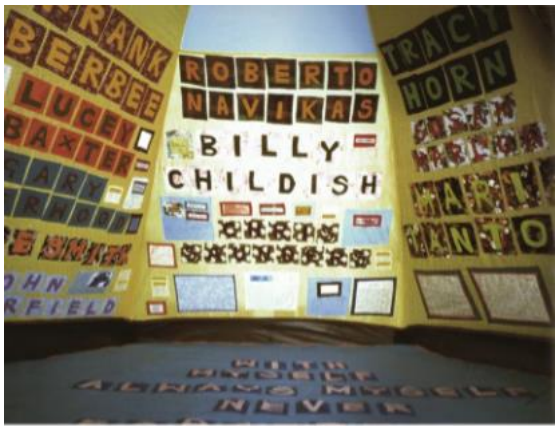
Görsel 18. Anonim. Hugo Ball *Karawane* Performansı, 1916. (Fotoğraf). Erişim: 12.03.2026. https://uen.pressbooks.pub/arth2720/chapter/introduction-to-dada/

Hugo Ball, 1916’da geliştirdiği *“Karawane”* (Görsel 18) adlı performatif şiirinde, sözcükleri anlam üretimi amacıyla kullanmak yerine uydurma heceler ve rastlantısal seslerden yararlanmıştır. Bu nedenle yazının bilgi aktarma işlemi bilinçli olarak devre dışı bırakılmıştır. Ball, performans sırasında özel bir kostüm giyerek şiirini icra etmiş; böylece yazı beden, ses ve mekânla birlikte çalışan bir “canlı yapı” ya dönüşmüştür. Bu tez kapsamında *Karawane*, yazının anlam üretme işlevini yitirerek doğrudan deneyimlenen bir plastik öğeye dönüştüğü, öncü bir Dada örneği olarak ele alınmıştır.

Dada’nın yazıyı “anlamsızlaştırma” eylemi, 20. yüzyılın sonundaki yerini, anlamın yeniden merkeze alındığı ve sanatçının kişisel hafızasını temsil ettiği bir alana bırakmıştır. Bu dönemde bazı sanatçılar yazıyı; birincil işlevi olan anlamsal ve iletişimsel bağlamından koparmadan kullanmıştır. 1960’lardan sonra dünyada köklü değişiklikler yaşanmaya başlamış ve Kavramsal sanat ile “düşünce” sanatın merkezine yerleşmiştir. “Sanatın ne olduğuna dair soru işaretleriyle izleyiciyi

kuramsal bir düşünce pratiğine ortak eden, sanatın işlevine dair yeni önermeler getiren ve yetenek yerine sınırsız yaratıcılık düşüncesini savunan kavramsal sanat…" (Antmen, 2021, s.196) ortaya çıkmıştır. Yazı, arşiv niteliği taşıyan fotoğraflar, ses kayıtları ve gündelik hazır nesneler sanatçının malzemesi haline gelmiş; geleneksel sanat unsurları bir kenara bırakılmıştır. Böylece sanat eseri, fiziksel formların ötesine geçerek, düşünsel bir sürece dönüşmüştür.





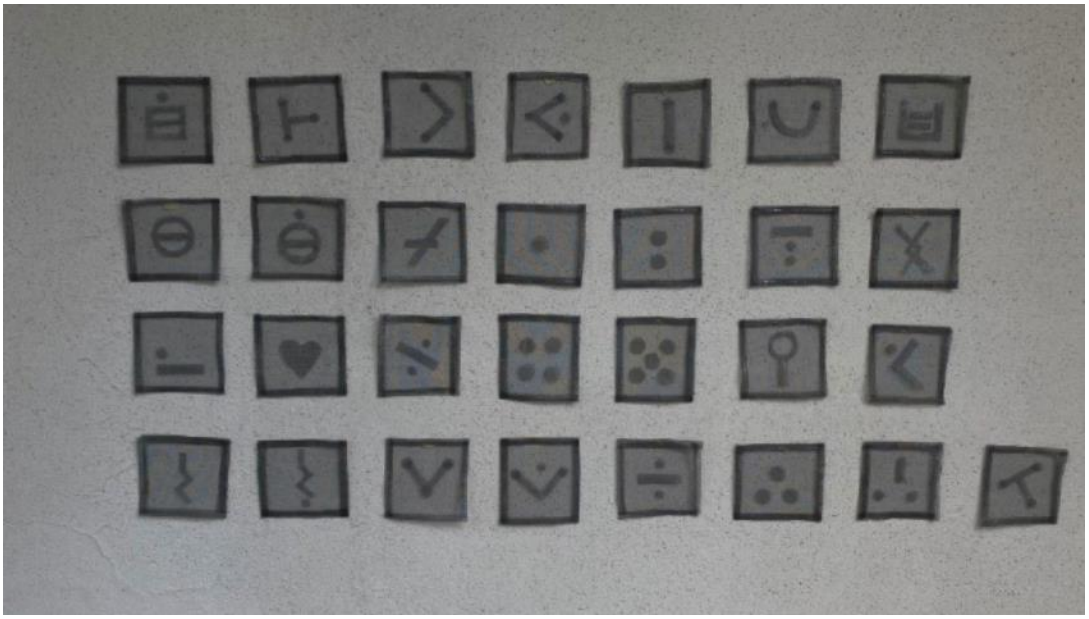
Görsel 19. Tracey Emin. *Everyone I Have Ever Slept With*, 1963–1995. (Enstalasyon). Erişim: 14.04.2026. https://www.singulart.com/blog/en/2024/02/09/everyone-i-have-ever-slept-with-1963-

Görsel 20. Tracey Emin. *Everyone I Have Ever Slept With* (Detay), 1963–1995. (Enstalasyon). Erişim: 14.04.2026. https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/contemporary-art/tracey-emin-everyone-i-have-ever-slept-with/

1990'larda otobiyografik anlatıyı açıklıkla kullanan, kendi kimliğini, deneyimlerini ve hafızasını yeniden kurduğu bir ifade alanını eserleriyle somutlaştıran Tracey Emin, bireysel hafızayı hem metinsel hem de görsel katmanlar üzerinden izleyiciyle buluşturmuştur. Sanatçı *"Everyone I Have Ever Slept With"* (1963–1995) adlı enstalasyonunda yazıyı; yüzeyden bağımsız olarak bir itirafın ve mesajın taşıyıcısı olarak kullanmıştır. Günlük yaşamdan hazır olarak alınmış bir çadırın içinde yazını görsel bir öğe olarak konumlandırılması, yazıyı salt bir bilgi olmaktan çıkarmış; böylece kişisel deneyimler ve hatıralar üzerinden sanatçının kendi kimliğinin görünür kıldığı otobiyografik bir hafıza taşıyıcısına dönüştürmüştür.

Bu doğrultuda, tez kapsamında oluşturulan *"Alfabe"* (Görsel 21) adlı çalışmada da yazının bir plastik öğe olarak kullanımını merkeze alması açısından tezin bu bölümünde incelenmeyi gerekli kılmıştır. Burada yazı kullanımı, "kendine özgü bir

dil kurma” ve “kişisel hafızayı gizleme” dürtülerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmış; çocukluk döneminde oluşturulan alfabe ve yazı pratiği, bugün sanatta hafızanın katmanlı yapısına ilişkin yürütülen araştırmanın temelini oluşturmuştur. Öğretilen alfabeye yönelik yabancılaşma, bir kopuşa değil; aksine yaratıcı bir üretim alanına dönüşerek, dışarıdan gizlenen bir iç evrenin kurulmasına imkân tanımıştır.



Görsel 21. Berivan Nur Yıldır. *Alfabe*, 2026. (Sineklik teli, değişken boyutlu).

Çalışmada, çocukluk evresinde mevcut iletişim biçimlerinin yetersiz kaldığı noktada geliştirilen bir alfabe kullanılmıştır. Alfabe, Türkçe dil yapısına uygun olacak biçimde 29 harf olarak kurgulanmış; böylece mevcut dil sistemine paralel ancak yalnızca “kendine ait” bir alternatif olarak düzenlenmiştir. Sineklik teli üzerinde kesme, yapıştırma ve zımbalama gibi müdahalelerle oluşturulan yüzey; harflerin çizgiler, noktalar ve tekrarlar aracılığıyla üretildiği bir zemine dönüşmektedir. Yazı, malzeme üzerindeki müdahalelerle yeniden biçimlenirken okunabilirliğini yitirmiş ve izleyici için anlamsız formlara dönüşmüştür. Bu süreçte farkında olmaksızın hem gizli bir sığınak hem de kişisel bir arşiv niteliği taşıyan bir alan inşa edilmiştir.

Oluşturulan bu yazı sistemi, çocuklukta “gizlenme” kaygısıyla ortaya çıkmış; lisansüstü dönemlerde ise zamanla hafıza, benlik ve kendilik inşası gibi kavramların temelini oluşturan bir düşünsel zemine evrilmiştir. Sineklik teli gibi yarı geçirgen bir malzemenin kullanımı ise hafızanın sabit olmayan ve katmanlı yapısının temsillerini

içerirken; aynı zamanda çalışmanın oluşum sürecinde “gizlenme” ve “görünürlük” kavramlarının temsiline olanak sağlamıştır. Bu nedenle *“Alfabe”* adlı çalışma, teknik olarak okunabilir bir bilgi taşıyıcısı olarak değil, kişisel hafızanın gizlenme biçimi olarak ele alınmıştır. Yazının görünür olması ancak okunamaması arasındaki bu zıtlık, harflerin anlamlarından çok yüzey üzerindeki imgesel varlıklarını ön plana çıkarırken; sanatta yazının plastik bir öğe olarak değerlendirilmesine de örnek teşkil etmektedir.

Kişisel alfabenin kullanımına ilişkin bu süreç, çocukluk dönemindeki yazma pratiği ile tez kapsamında gerçekleştirilen sanatsal üretimler arasında bedensel ve zamansal bir süreklilik ortaya koymaktadır. Çocukluk döneminde bu alfabeyi kullanarak yazmak, harflerin biçimlerini ve karşılıklarını öğrenmeyi gerektiren, bilinçli ve dikkat gerektiren bir eylemken; alfabenin zaman içerisinde tekrar tekrar kullanılmasıyla birlikte yazma ve okuma pratiği giderek otomatikleşmiştir. Tezin üretim sürecinde bu alfabeden yararlanılması, çocuklukta bakarak ve çözümleyerek gerçekleştirilen yazma eyleminin zamanla öğrenilmiş bir beceriye dönüşmesini görünür kılmıştır. Bu yönüyle süreç, Endel Tulving’in hafıza sistemleri içerisinde tanımladığı “prosedürel hafıza***”*** kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Başlangıçta bilinçli bir çaba gerektiren bir eylemin tekrar yoluyla öğrenilmiş ve daha az bilinçli bir beceriye dönüşmesi, hafızanın yalnızca geçmiş deneyimlerin zihinsel olarak saklanmasıyla sınırlı olmadığını; öğrenilmiş becerilerin ve bedensel eylemlerin de zaman içerisinde hafızada yer edindiğini göstermektedir. Böylece bir alfabe üzerinden temellendirilen hafıza kavramı, üretim sürecinin içerisine yerleşen bir edimsel yapıya dönüşmüştür.

Sonuç olarak, yazının tarihsel serüveni; Orta çağ’da gündelik yaşamın ve toplumsal olayların kayda geçilmesi amacıyla görsel anlatıyla bütünleşmiş; Rönesans’ta sanatçı defterleri aracılığıyla bireysel hafızanın somutlaşmasına olanak sağlamıştır. Daha sonraki dönemlerde Dada hareketiyle dilin iletişim boyutu sorgulanmış ve anlamsızlaştırılmıştır. Çağdaş sanatta ise Tracey Emin gibi sanatçıların üretimlerinde kişisel ifşanın iletimini sağlayan bir unsura dönüşmüştür. Bu tarihsel ve kavramsal süreklilik içerisinde “*Alfabe*” çalışması, Dada’nın yazıyı iletişim işlevinden uzaklaştıran yaklaşımıyla ilişki kurarken; Tracey Emin’in mahremiyeti açık biçimde görünür kılan tavrından farklı olarak, kişisel hafızayı örtük biçimde yansıtmaktadır. Bu farklılık, “gizlilik” ve “görünürlük” arasındaki sınırın sanat

pratiklerinde farklı yöntemlerle nasıl ele alındığı sorusunu gündeme getirmiş ve konunun tezin bir sonraki bölümünde ele alınmasını gerekli kılmıştır.

2.3. Sanat Eserinde Hafızanın Mahremiyeti ve Görünürlüğü

Sanatta mahremiyet ve gizlilik kavramları, sanatçının toplumsal aidiyeti ve bireysel özerkliği arasındaki sınırda, bireyin iç dünyasının izleyiciyle buluştuğu noktada anlam kazanmaktadır. Sanatçının toplumsal yapıdan sıyrılıp bireysel özerkliğini elde etmesi, hafızasındaki mahrem anılarını da eserlerinde konu edinmesine sebep olmuş; sanat eseri de kişisel hafızanın izleyiciye gösterilen veya gizlenen bir alanında görünür olmuştur. Bu noktada mahremiyet sanatçılar için, fiziksel bir gizlenmenin yanında aynı zamanda zihinsel bir saklanma alanı yaratmıştır. Ancak kişisel deneyimlerin sanat eserine taşınması, bu alanın bütünüyle ortadan kalktığı anlamına gelmemektedir. Aksine sanatçı, geçmişine ait anı ve deneyimleri görünür kılarken, bunların hangi yönlerini izleyiciye açacağına ve hangilerini kendi mahrem alanında bırakacağına da karar vermektedir. Bu bağlamda Sarkis'in *Çaylak Sokak* (Görsel 22) adlı yerleştirmesi, sanatçının kişisel hafızasına ait unsurları sanat alanına taşıyarak mahrem olan ile görünür olan arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır.

Adını sanatçının doğup büyüdüğü İstanbul'un Talimhane semtindeki Çaylak Sokak'tan alan çalışmada Sarkis, çocukluğunun geçtiği ev ve sokağa ait nesneleri galeri mekânına taşıyarak kişisel hafızasını yeniden kurmuştur. Yerleştirmede, Sarkis'in çocukken yanında çıraklık ettiği Simon Dayı'sına ait kunduracı tezgâhı, Siranuş Teyze'sinden ödünç aldığı lambalı radyo, aile çocuklarının yıllarca içinde yıkandıktan sonra domates yetiştirmek amacıyla kullandığı emaye küvet, babasına ait ayakkabılar ve çocukluğundan beri evde gördüğü akbaba biblosu bir araya getirilmiştir (Arter, t.y.).

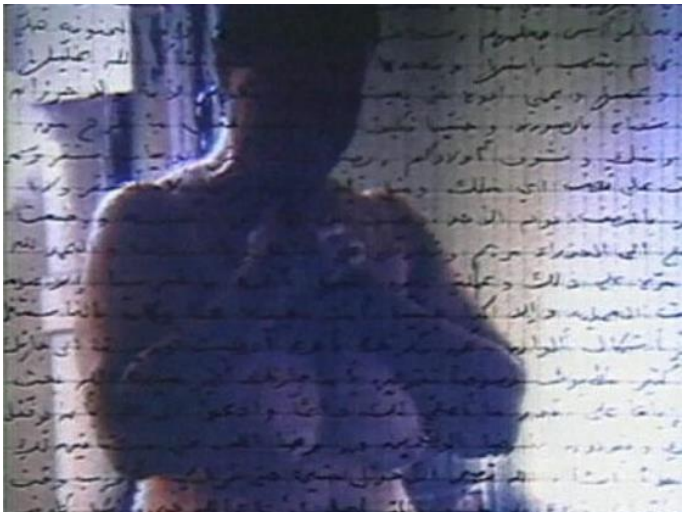


Görsel 22. Sarkis, *Çaylak Sokak*, 1986 [2019], yerleştirme, *Saat Kaç?* sergisinden görünüm, Arter, İstanbul, 2019, fotoğraf: FluFoto. Erişim:14.07.2026. https://argonotlar.com/sarkis-caylak-sokak-kitabindan-tadimlik/

Bu nesneler, yalnızca geçmişte kullanılmış sıradan ev ve gündelik yaşam eşyaları olmalarının ötesinde, belirli kişiler, mekânlar ve yaşantılarla kurdukları ilişkiler aracılığıyla kişisel hafızanın taşıyıcılarına dönüşmektedir. Bedenlier de bu durumu, sanatçının çocukluğunun geçtiği sokaktan hafızasına kazınan olay, olgu ve nesneleri, başka bir ifadeyle hafızasında biriktirdiği "hazineyi" günümüze taşıması üzerinden açıklamaktadır (Bedenlier, 2004, s. 26). Kullanılan nesneler, Sarkis'in kişisel geçmişi ve kültürel hafızasıyla kurduğu ilişki doğrultusunda otobiyografik birer kalıntıya ve hafıza nesnesine dönüşerek yerleştirme içerisinde yeni anlamlar kazanır. Nesneleri sanat eserinin parçasına dönüştüren temel unsur, taşıdıkları kişisel deneyim ve hatıralardır. Böylece gündelik yaşam içerisinde sıradanlaşan nesneler, sanatçının geçmişiyle kurduğu ilişkinin izlerini taşıyan hafıza nesnelerine dönüşür. Ancak bu dönüşüm, geçmişin bütünüyle ve doğrudan açıklanması anlamına gelmez. Aksine nesneler, ait oldukları kişisel deneyimlerin yalnızca izlerini görünür kılar ve hatırlamayı bu izler üzerinden izleyicinin karşısına çıkarır. Nesneler geçmişi görünür hâle getirirken, onların kişisel hafızadaki karşılıkları sanatçıya ait olarak kalmaya devam eder.

Yerleştirmede görülen nesneler, sanatçının geçmişine dair belirli ipuçları sunsa da bu nesnelerin taşıdığı anıların tamamını izleyiciye açmaz. İzleyici babaya ait ayakkabıları, çocukluk döneminde kullanılan küveti, aile çevresinden kalan bir bibloyu ya da geçmişe ait diğer nesneleri görebilir; ancak bunların Sarkis'in yaşamında hangi kişisel deneyimlere, duygulara ve anılara karşılık geldiğine bütünüyle erişemez. Bu yönüyle eser, mahrem olanın doğrudan anlatılması ile örtük biçimde görünür kılınması arasında bir konumda durmaktadır. Böylece *Çaylak Sokak*, kişisel hafızanın hem paylaşılabilir hem de bütünüyle erişilemez niteliğini aynı anda koruyan bir yapı ortaya koyar. Mahremiyet burada geçmişin saklanmasıyla değil, geçmişe ait izlerin görünür kılınmasına rağmen bu izlerin taşıdığı deneyimin tamamının izleyiciye açılmamasıyla oluşmaktadır.

Sarkis'in *Çaylak Sokak*'ta mahremiyeti nesnelerin ardında kalan ve izleyicinin bütünüyle erişemediği kişisel anılar üzerinden kurmasına karşılık, Mona Hatoum'un *Measures of Distance* (1988) (Görsel 23) adlı çalışmasında mahrem alanın daha doğrudan görünür kılındığı görülmektedir. Sarkis'te geçmişe ait nesneler, sanatçının kişisel deneyimlerine ilişkin birer iz olarak işlev görürken, Hatoum'da beden, aile ilişkisi, yazı ve görüntü gibi unsurlar mahrem deneyimin kendisini görünür kılan araçlara dönüşmektedir. Böylece iki sanatçı arasında mahremiyetin kuruluş biçimi bakımından önemli bir farklılık ortaya çıkmaktadır: Sarkis, mahrem olanı bütünüyle açmadan nesneler aracılığıyla sezdirirken; Hatoum, mahremiyet ve görünürlük arasındaki gerilimi, kültürel ve bireysel bir dil inşasıyla kurmaktadır.



Görsel 23. Mona Hatoum. *Measures of Distance,* 1988. (Video, renkli, sesli, 15').
Erişim:13.04.2026. https://lux.org.uk/work/measures-of-distance/

Filistinli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Mona Hatoum'un sanatı, kendi yaşam öyküsüyle derinden bağlar taşımaktadır. Londra'da bir gezi esnasında Lübnan'da iç savaşın patlak vermesi sonucunda ülkesine dönemeyen Hatoum, İngiltere'de yaşamak zorunda kalmış; bu zorunlu sürgün süreci, sanatçının eserlerinde gurbet, aidiyet ve yerinden edilme gibi temaların ana kaynağı olmuştur (Barret, 2019, s. 336). Mona Hatoum'un "*Measures of Distance"* adlı video yapıtı, isminin de işaret ettiği üzere Beyrut ve Londra arasındaki coğrafi uzaklığı, dolayısıyla sürgün ve yerinden edilme deneyimlerini odağına almaktadır. Ancak bu tez kapsamında sanatçının kişisel sürgün anlatısından ziyade, eserdeki teknik detaylar üzerinden, iç ve dış arasında mahremiyetin nasıl kurulduğu değerlendirilmektedir.

Hatoum, annesine ait mahrem fotoğrafların üzerine, annesinden gelen Arapça mektupların metinlerini yerleştirerek yaklaşık 15 dakikalık bir video çalışması oluşturmuştur (Museum of Modern Art [MoMA], t.y.). Çalışmada fotoğraf, metin ve sesin birbirinin üzerine bindirilmesi, görüntünün doğrudan ve bütünüyle algılanmasını engelleyen katmanlı bir yüzey oluşturur. Annenin bedeni görünür olsa da bedenin üzerini kaplayan Arapça yazılar, izleyicinin görüntüye doğrudan erişimini sınırlar. Benzer biçimde, videoda mektupların İngilizce olarak seslendirilmesine anne ile kızı arasındaki Arapça konuşmaların eşlik etmesi, anlatının tek bir dil üzerinden bütünüyle çözümlenmesini engelleyen ikinci bir katman oluşturur. Böylece eser teknik detaylarıyla birlikte, mahrem olana izleyiciyi yaklaştırırken aynı anda belirli bir mesafeyi de korumaktadır.

"Measures of Distance" (1988) adlı eserde, görüntünün üzerine yerleştirilen metinler ve eklenen sesler, görünürlük ve mahremiyet arasındaki sınırları belirginleştirirken; *"Babam"* (Görsel 24) adlı çalışmada kişisel alfabe, mahrem olanı dilsel ve bilgisel bir engelle gizlemektedir. Her iki eserde de mahrem (iç) olan kamusal alana (dış) sızmakta, fakat bu sızma sırasında dilsel ve görsel engellerle korunan kişisel bir alan yaratmaktadır.



Görsel 24. Berivan Nur Yıldır. *Babam*, 2026. (Sineklik teli, zımba)

Baba ile çocuk arasında geçmişte kurulan bir iletişimin hafızada bıraktığı izleri konu edinen *“Babam”* adlı çalışmanın düşünsel temelinde, çocukluk döneminde babadan sıkça duyulan ama o dönemde anlamlandırılamayan bir cümlenin hissettirdiği duygular yatmaktadır. Zaman içerisinde hafızada yer eden bu söz dizimi anlamlandırılmış ve yeniden yorumlanarak kişisel bir anlam kazanmıştır. Kişisel hafıza deneyiminin dil, yazı ve malzeme üzerinden yeniden kurgulandığı bu üretimde, mahremiyetin örtük bir biçimde korunması amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda sineklik teli üzerinden yazının aktarılması, metnin okunabilirliğini bilinçli biçimde zorlaştırırken; malzemenin katmanlara elverişli yapısıyla birlikte titreşen ve netliğini yitiren bir forma dönüşmüştür. Sineklik teli ilk başlarda rastlantısal bir seçimle eserlerin ana malzemesi olurken işlerin ilerleyen aşamalarında bir anlama bürünmüştür. Gündelik hayatta dışarıdakilerin içeri girmesini engelleyen bir işlevi olan bu malzeme, çalışmalarda ilk olarak işlevinden ve işlevselliğinin ürettiği anlamlardan koparılarak, tamamen yapısından dolayı malzeme olarak seçilmiştir. Yarı saydam ve belirsiz (blur) yapısı, üst üste eklenerek katmanlar oluşturma olanağı sağlarken, daha sonraları malzemenin sağladığı iç-dış olanağı değerlendirilmiştir. Zamanla malzemenin kendisi, kişisel çalışmalarda sorgulanan “görünürlük” ve “hafızanın mahremiyeti” temalarıyla örtüşmüştür.

Sineklik telinin oluşturduğu görsel belirsizlik, kişisel alfabenin kullanımıyla birlikte yalnızca görsel değil, dilsel bir engel hâline de gelmiştir. Bu teknik düzenlemelerde *“Alfabe”* (Görsel 21) adlı kişisel çalışma, söz konusu kişisel dil sisteminin oluşmasına öncülük etmiş ve sonraki çalışmalarda bu alfabenin kullanımına zemin hazırlamıştır. Bu alfabe başlı başına zaten bir gizlenme amacıyla teknik olarak üretilmiştir. Sineklik malzemesine ek olarak alfabenin kullanılması da çalışmayı

doğrudan okunamaz kılmıştır. Dolayısıyla sineklik telinin sağladığı görsel belirsizlik ile kişisel alfabenin oluşturduğu dilsel belirsizlik birleşerek, dış bir gözün esere erişiminin iki farklı düzlemde engellenmesi amaçlanmıştır.

Bu noktada *"Babam"* adlı çalışmanın mahremiyet anlayışı, Sarkis ve Hatoum'un eserlerinde görülen yaklaşımlarla değerlendirildiğinde daha belirgin hâle gelmektedir. Sarkis'te nesneler izleyiciye açıkça sunulmakta, ancak bu nesnelerin sanatçının kişisel hafızasında taşıdığı anlam izleyiciye bütünüyle aktarılmamaktadır. *"Babam"* adlı çalışmada da benzer biçimde, cümle görünür olmasına rağmen kişisel alfabe, cümlenin sanatçı açısından taşıdığı özgül anlamın izleyici tarafından okunmasını engellemektedir. Bu nedenle her iki çalışmada da korunan alan, bilginin kendisinden çok sanatçının bu bilgiye yüklediği bireysel anlamdır. Mahremiyet, geçmişin bütünüyle gizlenmesinde değil; geçmişe ait bir izin kamusal alana taşınmasına rağmen, bu izin sanatçının hafızasındaki öznel anlam katmanının korunmasında ortaya çıkmaktadır.

Buna ek olarak; Hatoum'un *"Measures of Distance"* (Görsel 23) adlı eserinde görüntünün metinler aracılığıyla örtülmesi ve farklı dillerin bir arada kullanılması, mahrem içeriğin izleyici tarafından doğrudan okunmasını ve bütünüyle kavranmasını sınırlandırmaktadır. "Babam" adlı çalışmada ise görünürlük, kişisel alfabenin metni okunamaz hâle getirmesiyle sınırlandırılmaktan ziyade, mahrem olanın görünürlüğünü engelleyecek biçimde kurgulanmıştır; bu doğrultuda mahremiyet, yalnızca içeriğin örtük bırakılmasıyla değil, içeriğin anlamlandırılmasını mümkün kılacak dilsel bilginin eksikliği üzerinden sağlanmıştır.

Böylece üç çalışmada da mahremiyet, kişisel olanın kamusal alandan tamamen uzak tutulmasıyla değil, görünür kılınan içeriğin sanatçıya ait anlam alanını koruyacak bir sınır içerisinde sunulmasıyla kurulmaktadır. Bununla birlikte her çalışma, bu sınırı farklı teknik ve düşünsel yaklaşımlar aracılığıyla oluşturmakta; kimi zaman kişisel hafızaya ait nesnelerin bağlamları dışında yeniden konumlandırılması, kimi zaman metnin okunabilirliğini engelleyen müdahaleler, kimi zaman ise dilsel bilginin eksik bırakılması yoluyla kişisel olanın tümüyle açığa çıkması önlenmektedir. Bu farklılaşma, sanatta hafızanın mahremiyeti ve görünürlüğünün tek bir temsil biçimine indirgenemeyeceğini, aksine eserin yapısına

ve sanatçının kişisel deneyimine bağlı olarak farklı biçimlerde yeniden kurulabildiğini göstermektedir.

Sonuç olarak, bu bölümde incelenen çalışmalar üzerinden mahremiyet ve görünürlük kavramlarının, kişisel hafızanın sanatsal temsilinde birbirini dışlayan değil, karşılıklı olarak şekillendiren unsurlar olduğu görülmüştür. Kişisel hafızaya ait içerikler; gizleme, engelleme, örtme ve dolaylı anlatım gibi farklı yöntemlerle görünürlüğü sınırlandırılırken, bazı durumlarda da iç ve dış arasındaki ayrımı belirsizleştirecek biçimde açığa çıkmaktadır. Bu doğrultuda bireyin iç dünyası ile dış dünya arasında kurduğu sınır, yalnızca korunması gereken bir ayrım olmaktan çıkarak, kişisel olanın kamusal alana taşındığı bir “eşik” alanına dönüşmektedir. Sanatçı da bu eşik alanda konumlanan, hatırlanan deneyimin hangi yönlerini paylaşacağına ve hangilerini kendi mahrem alanında tutacağına karar veren bir özne olarak konumlanmaktadır.

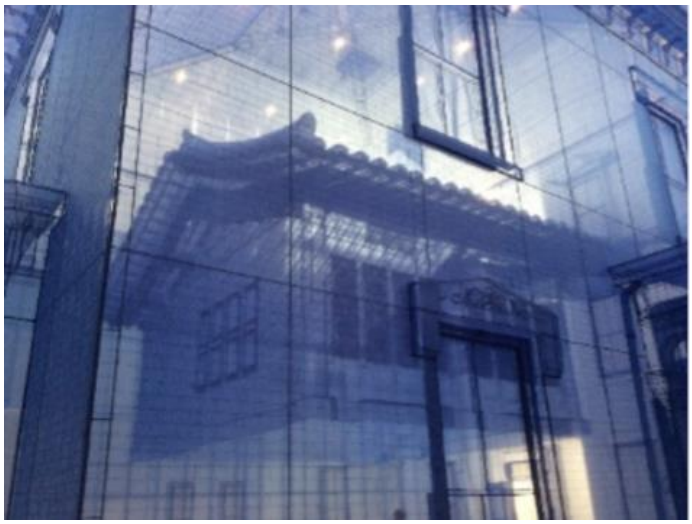
2.4. Sanatta Hafızanın Eşik Mekân Kurgusu

İnsanın "Ben kimim?" sorusuna verdiği yanıt, büyük ölçüde o ana kadar biriktirdiği ve hafızasında koruduğu özel anlatıların katmanlaşmasıyla oluşmaktadır. Ancak günümüz modern insanı, akıp giden zamanın, kitle kültürünün ve dijitalleşmenin getirdiği yaşamsal hızla, geçmiş ile bağını yavaş yavaş kaybetmektedir. Bu varoluşsal krize karşı bir direnç alanı oluşturan sanatçılar, kendi kişisel deneyimlerini ve mahrem anılarını eserlerinde konu edinmiş; maruz kaldıkları bu yaşamsal hızla kendi öznel alanını koruyabilmek için hafızalarına sığınmışlardır. Günümüzde sanatçının çocukluk deneyimleri, ailevi bağları ve gündelik yaşama ilişkin mahrem alanları, geçmiş ile bugün arasında kurduğu diyalog aracılığıyla kişisel sanat üretiminin kaynaklarından biri hâline gelmiştir.

Bu durumda sanatçı, kişisel hafızasına ait parçaları eserlerinde konu edinirken, görünürlük ile gizlenme arasındaki sınırı yeniden tanımlamakta; iç dünyasını ve mahremiyetini sergi mekânına taşıma sürecinde bir aradalık durumuyla karşılaşmaktadır. Sanatçı, kişisel deneyimini kamusal alana aktarırken ne bütünüyle mahrem alanında kalmakta ne de deneyimini tümüyle kamusal hâle getirmektedir; Turner’ın da ifadesiyle, “ne oradadırlar ne de burada” (Turner, 1969, s. 95) olarak konumlanmaktadır. Bu nedenle sanatçı, kişisel ve kamusal arasındaki geçişte

konumlanan bir eşik varlık olarak değerlendirilebilir. Bu aradalığın gerçekleştiği sanat eseri ise mahrem olan ile kamusal olanın karşılaştığı alanı oluşturmakta; sergi mekânındaki konumuyla iç ve dış arasındaki geçişi somutlaştırmaktadır. Böylece sanat eseri ve onu çevreleyen sergileme alanı, sanatçının eşik varlık konumunun mekânsal karşılığı hâline gelmektedir.

Bu çerçevede, Koreli heykeltıraş Do Ho Suh'un (1962) çalışmaları hem kullandığı malzemeler hem de ele aldığı bağlam açısından eşikte konumlanma durumuna örnek olarak değerlendirilebilir. Sanatçının Seul ve Providence'ta yaşadığı evleri aynı yapı içerisinde iç içe geçirerek yeniden kurguladığı *Home Within Home* (Görsel 25) adlı enstalasyon, geçmiş ve bugüne ait mekânsal deneyimleri bir araya getirmektedir. Bu yönüyle çalışma, sanatçının farklı mekânlar ve zamanlar arasındaki konumlanışını eşik varlık, bu deneyimlerin bir araya getirildiği yapıyı ise eşik mekân kavramları üzerinden ele almaya olanak sağlamaktadır.



Görsel 25. Do Ho Suh. *Home Within Home,* 2013. (Detay) (Kumaş, çelik). Erişim:28.05.2026. https://craniumcorporation.org/2014/08/28/home-within-home-within-home-within-home-within-home-2013-by-korean-artist-do-ho-suh-at-the-mmca-seoul/

Yarı saydam polyester kumaşlardan üretilen devasa mimari yapılarda, sanatçının deneyimlediği mekânlar, özellikle geçmişte yaşadığı evler, mimari bir izlenimin ötesine geçerek kişisel hafızanın ve aidiyet deneyiminin somutlaştığı yapılara dönüşmektedir. Do Ho Suh bu yapıtında "…eşzamanlı uzamsal çakışmalar ve yan yanalıklar yaratarak peşini bırakmayan hatıraların sürekliliğini görünür kılmaya

çalıştığı görülmektedir" (Sağlam, 2022). Bu şeffaf yapıları, sanatçının yaşamı boyunca hafızasında taşıdığı ev imgesinin ve mekâna ilişkin zihinsel imgelerin somut bir karşılığı olarak okumak mümkündür.

Sanatçının yaşadığı evlerin yeniden üretilerek birbirinin içerisine yerleştirilmesi, farklı zamanlara ve mekânlara ait deneyimlerin aynı yapı içerisinde bir araya gelmesini sağlayarak aradalığın mekânsal karşılığını oluşturmaktadır. Yerleştirmede şeffaf yüzeyler, içeriyi bütünüyle gizlemediği gibi dışarıya da tamamen açmamaktadır. Bu geçirgenlik, bireyin özel yaşam alanı ile dış dünya arasındaki sınırın kesinliğini yitirmesine işaret ederken; kumaşın sağladığı görsel geçirgenlik, iç ile dış arasında konumlanan bir aradalık alanı olarak, Turner'ın eşik olgusuna ilişkin yaklaşımı doğrultusunda "eşik mekân" olarak değerlendirilebilir.

Yapıtın mekânsal kurgusunda ortaya çıkan bu aradalık, sanatçının kendi kimlik ve aidiyet deneyimiyle de ilişkilendirilebilir. Turner'a göre eşik varlık; eski kimliğini ve statüsünü geride bırakmış, sabit bir yere ait olmayan kimsedir. (Göçmen, 2016, s. 289). Suh, Asyalı kimliği ile Batılı akademik hayatı arasında, sürekli seyahat eden, hiçbir kültüre tam olarak sabitlenemeyen bir göçmendir. Farklı coğrafyalarda yaşamış olan Suh, çalışmalarında "ben ile benden farklı olan şey" arasındaki ilişkiye odaklanırken, bu ilişkinin iç ve dış arasındaki sınır üzerinden nasıl biçimlendiğini de görünür kılmaktadır ("Do Ho Suh: Home within Home," 2012, par. 2). Bu doğrultuda, Suh'un farklı kültürel ve yaşam deneyimlerini aynı yapıt içerisinde bir araya getirmesi, onun zamansal bir eşik varlık olarak okunmasına olanak tanımaktadır. Tüm bu yönleriyle *Home Within Home*, hem mekânın hem de sanatçının geçmiş ile şimdi, aidiyet ile yabancılık arasında konumlandığı bir eşik durumu hâline gelmektedir.

Benzer biçimde, tez kapsamında oluşturulan *"Sığınak"* (Görsel 26) adlı kişisel çalışma da bireyin iç ve dış, geçmiş ve şimdi arasındaki konumunu mekân üzerinden ele almaktadır. Çalışmada bu eşik durumu, çocukluk döneminde hazır nesnelerden oluşturulan bir gizlenme mekânının bugünün koşullarında yeniden inşa edilmesiyle görünür hâle gelmektedir. Dolayısıyla *"Sığınak"*, geçmişteki çocukluk deneyimi ile bugünkü benlik arasında kurulan bir eşik mekân olarak değerlendirilebilir.





Görsel 26. Berivan Nur Yıldır. *Sığınak*, 2026. (Şemsiye üzerine sineklik teli, beyaz tül, endoskopik kamera).

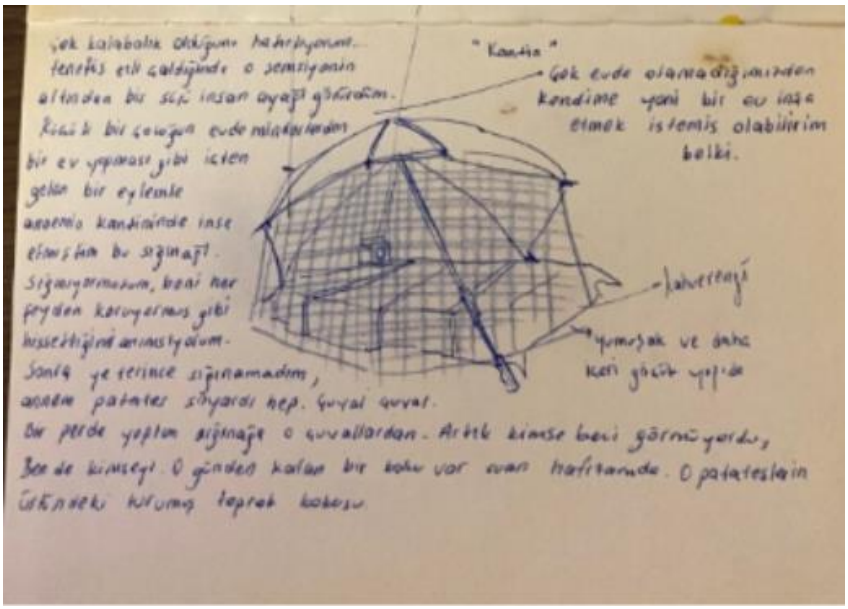
Görsel 27. Berivan Nur Yıldır. *Sığınak*, 2026. (Detay)

"Sığınak", çocukluk döneminde ebeveynlerin iş yerindeki (kantin) gürültülü ve karmaşık ortamdan kaçılarak hazır nesneler aracılığıyla inşa edilen bir sığınma alanının, bugünkü bilinç ve deneyimle yeniden üretilme pratiği üzerinden somutlaşmaktadır. Geçmişte bir şemsiye, yastık ve patates çuvalları kullanılarak kurulan bu mekân; bugün sineklik telinin saydam yapısıyla zamansal ve mekânsal bir dönüşüme uğratılmıştır.

Çalışmanın üretim sürecinde teknik ve biçimsel olarak, hazır nesne olarak satın alınan bir şemsiyenin plastik kumaşı gövdeden ayırılmış; metal iskeletin üzeri sineklik telinden kesilen bir parçayla kaplanarak şemsiye formuna yeniden ulaştırılmıştır. Şemsiyenin merkezinde (yerde) konumlandırılan yastık formu (Görsel 27), sineklik telinin kesilip birbirine zımbalanması ve içinin beyaz tül ile doldurulmasıyla oluşturulmuş; böylece yapay bir yumuşaklık hissi yaratmıştır. Bu teknik kurgulamalara ek olarak şemsiyenin tellerinden aşağı doğru asılan gölgelik kumaş, dokusundan dolayı sanatçının çocukluk hafızasındaki "patates çuvalı" nesnesine plastik bir gönderme yapmak üzere bilinçli olarak tercih edilmiştir. Tez sürecinde tutulan notlarda (Görsel 28) yer alan;

> "Sığınıyormuşum, beni her şeyden koruyormuş gibi hissettiğimi anımsıyorum. Sonra yeterince sığınamadım. Annem patates soyardı hep. Çuval çuval. Bir perde yaptım sığınağa o çuvallardan. Artık kimse beni göremiyordu, ben de kimseyi."

İfadesi ile temsil bulan çalışmada patates çuvalı, kendi asli görevinin dışında, geçmişte gizlenme sağlayan bir araç olarak kullanılmıştır. Dış dünyanın bakışından bir korunma sağlayan patates çuvalı bugün gri renkte ve sert yapıda olan gölgeliğe dönüşmüş ancak gizleme potansiyelini kaybetmemiştir.



Görsel 28. Berivan Nur Yıldır. Kişisel Çalışma Notları, 2026.

Gündelik dilde düz anlamıyla şemsiye nesnesi, dışarıdan gelen etkileri (yağmur, güneş vb.) engellemek ve altındaki özneyi korumak gibi bir niteliğe sahipken; bu çalışmada geleneksel olanla işlevsel bir tezatlık yaratmaktadır. Geçmişte koyu lacivert renkte ve özneyi dıştan gizleyen bir form olarak hatırlanan şemsiye, bugün sineklik telinin yarı saydam yapısıyla içeriyi fiziksel anlamda görünür kılmıştır. Geçmiş ile bugün arasında oluşan bu zıt durum, çalışmayı mahremiyet ve görünürlük arasındaki sınırda sorgulatırken, bir “eşik mekân” da bırakmıştır. Çalışmanın bütününe bakıldığında ise gölgelik aracılığıyla gizlenen kişisel hafıza, sineklik telinin yapısıyla görünür olmuştur. Böylece çocukken sığınmak ve görünmemek için inşa edilen o mahrem alan, artık dış dünyanın bakışına açık hem gizlenen hem de görünen bir yapıya dönüşmüştür.



Görsel 29. *Sığınak*. 2026. (Kamera Görüntüsü).

Üretim sürecinde tutulan notlarda (Görsel 28) yer alan “Teneffüs zili çaldığında o şemsiyenin altından bir sürü insan ayağı görürdüm” ifadesi, ilerleyen aşamalarda çalışmaya bir kamera ekleme ihtiyacını doğurmuştur. Yapının içerisine yerleştirilen kamera düzeneği (Görsel 29), bu eşik mekân kurgusunu destekleyen bir unsur olarak çalışmaya dahil edilmiştir. Fiziksel olarak o anın artık bir daha yaşanamayacağı gerçeği karşısında, geçmişteki deneyimi bugüne taşımak adına kamera yapıya entegre edilmiştir. Kamera, geçmişteki çocuk gözünün bakış açısını bugüne taşıyan ve dış bir varlığı tekrar bu bakışın gözlenen nesnesi haline getiren bir araca dönüşmüştür.

Geçmişte korunma ve gizlenme amacıyla kurulan kişisel bir alanın bugün yeniden üretilmesiyle oluşturulan *“Sığınak”*, bugün bir eşik mekâna dönüşmüştür. Sineklik telinin geçirgenliği ve kameranın varlığı, iç- dış ve gizlilik-görünürlük arasındaki sınırları belirsizleştirirken; bu alan içerisinde konumlanan birey ise eşik varlık olarak konumlanmıştır. Böylece çalışma, kişisel hafızanın geçmişten bugüne aktarılırken dönüşen yapısını hem mekânsal hem de varoluşsal bir eşik üzerinden somutlaştırmıştır.

Bu eşik hâli, Do Ho Suh’un *Home Within Home* adlı yapıtında ele alınan mekân, hafıza ve geçirgenlik ilişkisiyle ortak bir düşünsel zeminde buluşmaktadır. Her iki çalışmada da geçmişe ait mekânsal deneyimler, bugünün koşulları içerisinde yeniden kurulmakta ve kullanılan malzeme, bu deneyimlerin görünür hâle gelmesinde belirleyici bir rol üstlenmektedir. Ancak bu ortaklık, iki çalışmanın aynı

biçimsel ya da düşünsel sonuca ulaştığı anlamına gelmemekte; benzer bir malzeme kullanımının farklı kişisel deneyimler doğrultusunda nasıl farklı eşik biçimleri üretebildiğini göstermektedir. Suh'un renkli ve yarı saydam kumaşları ile *Sığınak*'ta kullanılan sineklik teli arasındaki benzerlik aşikârdır. Her iki malzeme de fiziksel bir sınır oluştururken bütünüyle kapatıcı olmayarak içerisi ile dışarısı arasında geçirgenlik sağlamaktadır.

Suh'un yapıtında bu malzemeyle birlikte "Saydamlık ve saflıkla, aslında yitirilen mahremiyete, unutulan hatıralara ve geçen zamana yönelik vurgular yapılmaktadır" (Sağlam, 2022). *Home Within Home*'da şeffaf malzeme, çoğunlukla hafif, renkli ve mimari yapının geleneksel soğukluğunun aksine olan yapısıyla, havada süzülen ve daha akışkan bir mekân hissi yaratırken; "...kullanılan saydam kumaş, içerisi ve dışarısı arasındaki ayrımı ortadan kaldıran korunaksız bir kaplama olarak işlev görmektedir" (Sağlam, 2022). Buna karşılık *Sığınak*'ta tercih edilen sineklik teli ve gölgelik, sert ve tek renkli niteliğiyle mahremiyet sınırlarının keskinleştirilmesi amacıyla kullanılmaktadır. Mahremiyet, yitirilen bir durum olmaktan ziyade eşikte kalan ve korunmaya çalışılan bir değer olarak görünürlük kazanmaktadır. Bu yönüyle iki üretim de bireyi ve mekânı bir eşik durumunda konumlandırırken, Suh'ta eşik geçmiş ile şimdi arasında geçirgen bir geçiş alanı, kişisel çalışmada ise iç ile dış arasındaki sınırı koruyan bir alan olarak biçimlenmektedir. Dolayısıyla benzer malzeme kullanımı, hafıza ve mahremiyetin geçirgen yüzey aracılığıyla yeniden ele alınmasında ortaklaşırken farklı eşik deneyimleri üretmektedir.

Benzer malzeme üzerinden kurulan bu farklı eşik deneyimleri, tezin ilerleyen aşamalarında kişisel çalışmalarda hem beden hem de mekân üzerinden ele alınarak farklı bir boyuta taşınmıştır. Bu doğrultuda *"Eşik"* (Görsel 30) adlı çalışmada, eşik kavramı mekânsal sınırın yanı sıra çocukluktan gelen otomatikleşmiş bir hafıza pratiğiyle, görünürlük ve gizlilik arasındaki gerilim üzerinden yeniden kurulmuştur. Tez kapsamında üretilen *"Eşik"* adlı çalışma, çocukluk döneminde dışkılama eylemiyle bağlantılı olarak geliştirilen sıkma, tutma ve kaçma pratiğinin bedeni bir eşik durumunda konumlandırması düşüncesinden yola çıkılarak oluşturulmuştur.





Görsel 30. Berivan Nur Yıldır. *Eşik*, 2026. (Korniş, tül, kil).

Görsel 31. Berivan Nur Yıldır. *Eşik,* 2026. (Detay)(Korniş, tül, kil).

Çalışmanın mekânsal kurulumunda, hazır nesne olarak satın alınan kornişe boya ile müdahale edilmiş ve böylece biçimsel bir bütünlük oluşturulması amaçlanmıştır. Korniş ve perde nesneleri, gündelik işlevlerinden tamamen koparılmadan "taklit edilme" yöntemleriyle bir araya getirilmiştir. Bu teknik tercihle birlikte, nesnelerin "evsel" niteliğinin ve mahremiyet mekânı duygusunun korunması amaçlanmıştır. Böylece çalışmanın kavramsal zemininde mahremiyet hissi, teknik müdahalelerle desteklenmiş; geçmişte gizlenmek için tercih edilen mekân, bugün yerini tülün şeffaflığıyla görünürlüğe bırakmıştır. Tülün yarı şeffaf yapısının sağladığı imkanlar, hafızanın tamamen aktarılamayan ve belirli ölçüde kapalı kalan kişisel yapısını somutlaştırmıştır.

Çocuklukta evde bir perdenin arkasına saklanarak gerçekleştirilen dışkılama eylemi sırasında ortaya çıkan "sık, tut, kaç" davranışları, sineklik telinden kesilen kişisel alfabeye ait harflerin tül üzerine zımbalanmasıyla bir metne dönüştürülmüş ve yüzeye aktarılmıştır. Bu bedensel eylemler, tezin kuramsal bölümünde ele alınan Endel Tulving'in "prosedürel hafıza" kavramı ile ilişkilendirilmiştir. "Prosedürel hafıza", geçmişte öğrenilmiş beceri ve eylemlerin bilinçli olarak hatırlanmasına

gerek duyulmadan otomatikleşmiş biçimde gerçekleştirilmesini sağlayan bir hafıza sistemi olarak tanımlanmaktadır. Çocukluk döneminde bedensel olarak öğrenilen ve zaman içerisinde otomatikleşen bu hareketlerin, bilinçli bir hatırlama sürecine ihtiyaç duyulmaksızın beden tarafından sürdürülen bir bilgi biçimi olarak varlığını koruduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda, geçmişte öğrenilmiş bir bedensel davranışın bugün yeniden üretilebilmesi, hatırlamanın yalnızca zihinsel bir süreç olmadığını; bedenin de geçmiş deneyimleri taşıyan ve sürdüren bir alan olduğunu ortaya koymaktadır. Bu düşünce, *"Eşik"* adlı kişisel çalışmanın temel çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Buna ek olarak, çocukluk bedeninin bir temsili olarak perdenin altına yerleştirilen bir çift çocuk ayağı (Görsel 31), perdenin arkasında fiziksel bir varlık olduğunu desteklese de bu varlık tülün arkasında bütün bir beden olarak konumlandırılmamıştır. Böylece görünür olma arzusu ile gizlenme arasındaki "eşik", iki durum arasında sürekli ertelenen ve belirsizleşen bir geçiş alanına dönüşmektedir. Beden ise bu gerilim arasında bir hafıza izi olarak varlığını sürdürür. Ayaklar, geçmiş ile bugün arasında bağlayıcı bir unsur olarak, iki zaman katmanı arasında konumlanan "eşik varlığı" temsil etmektedir. Birey, artık ne tamamen çocukluğun gizli "saklanma" alanında ne de şimdinin tamamen "görünür" olduğu yetişkinliktedir; yalnızca bu iki uç arasında, arafta konumlanan bir özne olarak varlığını sürdürmektedir.

"Eşik" adlı çalışmada bu konum, gizlenme ve görünür olma arasındaki gerilim içerisinde bedensel bir hafıza izi olarak ortaya çıkarken, benzer bir eşik durumunun mekân üzerinden nasıl yeniden kurulabileceği Rachel Whiteread'in House (Görsel 32) adlı eserinde görülmektedir. Whiteread, negatif döküm tekniğini kullanarak yaşanmışlığın izlerini mekânsal bir forma dönüştürürken, ev kavramıyla ilişkilendirilen mahrem alanı kamusal alana taşımaktadır.



Görsel 32. Rachel Whiteread. *House*, 1993. (Beton). Erişim: 17.03.2026. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rachel-whitereads-house-unlivable-controversial-unforgettable

Normal şartlarda bir ev, pencereleri, kapıları ve duvarlarıyla "içerisi" ve "dışarısı" arasında bir sınır çizmektedir. Evin bu yapıları iki dünya (iç-dış) arasındaki geçiş noktaları, yani asıl fiziki eşikler işlevini görür. Whiteread'in 1993 tarihli *House* adlı eseri (Görsel 32) ise bu tanımı değiştiren, tersine çeviren bir üretim sergilemektedir. Bu dönüşüm, sanatçının yıkılmak üzere olan bir evin iç yüzeyini kalıp olarak kullanarak mekânın içerisini betonla doldurmasıyla gerçekleştirilmiştir. "Ardından evin beton kabuk etrafındaki örgüsü sökülmüş, geride mekânın bir kaydı ve içinde yaşayanların hayatlarından başka bir şey kalmamıştır" (Fleming ve Honour, 2016, s. 915). Böylece evin iç mekânına ait detaylar, beton blokların yüzeyinde kabartma ve çukur biçiminde "dışarıya" taşınmıştır.

Bu teknik, normalde iç mekâna ait olan izleri kamusal alanda görünür kılarken, evin mimari unsurlarının da asli işlevlerini yitirmesine neden olmuştur. Eser, bir eve ait tüm mimari formları (pencereler, kapılar, merdiven) taşımasına rağmen bahsedilen unsurların işlevini yitirmesiyle; merdivenler çıkılmaz, kapılar ve pencereler açılamaz bir hale gelmiştir. İçeride kalması gereken mekânsal izler dışarıya taşınırken, içeriye geçişi sağlayan fiziksel eşikler de işlevsizleşerek yalnızca geçmişteki yaşanmışlığın izlerini taşıyan yüzeylere dönüşmüştür. Ev, geçmişteki yaşanmışlığın izlerini

korurken artık bir yaşam alanı olarak işlev görememekte; kamusal alanda görünür hâle gelmesine rağmen taşıdığı mahremiyet izlerinden de bütünüyle kopamamaktadır. *House*, bu yönüyle ne bütünüyle içeride ne de bütünüyle dışarıda kalan bir mekân olarak, tamamlanamayan bir geçişin ortasında konumlanarak "eşikte kalma" durumunu somutlaştırmıştır.

Bu aşamaya kadar incelenen sanat eserleri kapsamında değerlendirildiğinde "eşik mekân", yalnızca eserin sergilendiği ya da fiziksel olarak varlık kazandığı bir alan olmanın ötesinde, bireyin konumlandığı zihinsel ve deneyimsel bir ara bölge olarak ortaya çıkmaktadır. *Home within Home*, *Sığınak* ve *Eşik* çalışmalarında mekânlar, bireysel hafızanın gizlenme ve görünürlük arasındaki sınırları görünür kılarken; *House*'da bu sınır, içerisi ve dışarısı arasındaki ilişkinin belirginleştiği, geçmiş deneyimin mekânsal bir boşluk üzerinden yeniden kurulduğu bir yapıya dönüşmektedir. Bu noktada sanatçı da mekânın dışında duran bir özne olmaktan çıkarak ne bütünüyle geçmişin içinde ne de ondan tamamen ayrılmış bir konumda bulunmakta; hatırlanan ile unutulan, saklanan ile açığa çıkan, bireysel olan ile dış dünya arasındaki geçiş hâlinde varlık göstermektedir. Böylece hafıza, mekân ve beden üzerinden yeniden kurulan kişisel deneyim, sanatçının kendisini nasıl konumlandırdığı ve "ben"i nasıl temsil ettiği sorusuna bağlanmaktadır. Bu doğrultuda bir sonraki bölümde, hafızanın taşıdığı kişisel deneyimlerin sanatsal üretimde benlik temsiline nasıl dönüştüğü ve benlik kavramının farklı biçimlerde nasıl görünürlük kazandığı ele alınacaktır.

2.5. Sanatta Benlik Kavramının Temsil Biçimleri

İnsanlar, duygu, düşünce, anı ve deneyimlerini içsel bir değerlendirme sürecinden geçirerek kişisel benliğini anlamlandırma ve tanımlama potansiyeline sahiptir. Bu doğrultuda, bireyin kendisini anlamaya ve tanımlamaya çalışması gündelik hayatın içinde sürekli olarak karşılaşılan bir durumdur. Kişisel benlik; bireyin kendisine ilişkin algısını, geçmiş deneyimlerini ve bu deneyimlere yüklediği anlamları kapsayan, ilişkiler ve içsel sorgulamalar aracılığıyla sürekli yeniden şekillenen bir yapı olarak değerlendirilebilir. Bu süreçte hafıza, geçmişin izlerini bugüne taşıyarak bireyin benlik algısında zamansal bir süreklilik ve bütünlük sağlar. Kişi geçmişini düşünerek ve anlamlandırarak yalnızca kim olduğunu hatırlamakla kalmaz, aynı zamanda

gelecekteki benliğini de şekillendirir. Ancak benliğin oluşumu, yalnızca bireyin kendi iç dünyasına yönelttiği bakışla değil, aynı zamanda dış dünyayla kurduğu ilişkilerle de şekillenmektedir. Öyle ki insan, ailesiyle, arkadaşlarıyla, iş ya da okul çevresiyle kurduğu ilişkilerde kendisi hakkında bir fikir edinir; başkalarının onu nasıl gördüğünü düşünür, geçmişte yaşadıklarını bugünkü davranışlarıyla ilişkilendirir ve tüm bunlara ek olarak zaman zaman kendisini sahip olduğu eşyalar, alışkanlıklar ya da bulunduğu mekânlar üzerinden tanımlar.

Sanat eseri bu açıdan yalnızca sanatçının duygu ve düşüncelerini aktardığı bir alan olarak kalmamış; bir aile ilişkisi, çocuklukta kullanılan bir nesne, yaşanılan bir ev veya dışsal bir varlıkla kurulan iletişim üzerinden benliğin sanatsal üretimde kendine yer bulmasını sağlamıştır. Benlik temsili, sanatçının kendi deneyimlerini hangi ayrıntılar üzerinden seçtiği ve nasıl yeniden düzenlediğiyle çeşitlilik göstermiş; böylece bireyin kendisiyle ve çevresiyle kurduğu ilişkileri görünür kılan bir düşünme ve düzenleme alanı olarak ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda, tezin birinci bölümünde benlik kavramının temellendirilmesiyle birlikte ikinci bölümde bu zemin üzerinde sanat tarihinden örnekler ve tez kapsamında oluşturulan kişisel çalışmalar üzerinde durulmuştur. Bu çerçevede benlik, yalnızca sanatçının iç dünyasına ait bir özellik olarak değil; geçmiş yaşantılar, kişiler arası ilişkiler, toplumsal çevre ve bireyin kendisine yönelttiği bakış aracılığıyla sürekli yeniden şekillenen bir oluşum olarak ele alınmıştır.

2.6. Çocukluk Deneyimlerinin Benlik Temsili Olarak Yeniden İnşası

İnsan topluluklarının erken dönemlerinde yaşamın sürdürülebilmesi, bireysel varoluştan ziyade kolektif örgütlenme ve dayanışma biçimlerine dayanmaktaydı. Bu ortak yaşam biçimlerinde barınma, beslenme ve korunma gibi temel ihtiyaçların birlikte karşılanması, insanların ortak yaşam biçimleri geliştirmesine zemin hazırlamıştır. İnsanlık tarihinin başlangıcında aile kurumu, dış etkenlerden korunma ve saklanma gibi hayatta kalma stratejilerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bireyin tek başına varlığını sürdüremediği bu dönemde, üreme ve bir arada yaşama zorunluluğu insanları bir araya getirmiş ve bu durum zamanla toplumsal yapının en küçük birimi olan aileyi oluşturmuştur. Aile, sadece bir korunma alanı olarak değil,

aynı zamanda iş bölümü, dayanışma ve duygusal bağlar üzerinden şekillenen toplumsal bir düzen olarak gelişmiştir.

Çocuk gözlerini ilk açtığında toplumun en küçük birimi olan ailenin içinde konumlanırken; dünyayı bakım verenleriyle kurduğu ilişkiler aracılığıyla deneyimlemektedir. Bu ilk etkileşim süreci, sadece hayati ihtiyaçlarının karşılanması değil, aynı zamanda güven, aidiyet ve değer görme gibi psikolojik ihtiyaçların karşılanmasını da içermektedir. Bu sebeple çocuğun içinde yetiştiği aile ortamı, onun değer yargılarının, tutum ve davranışlarının inşa edildiği bir zemin görevi görmektedir. Bakım verenlerle kurulan ilişkinin niteliği, çocuğun dünyayı güvenli ya da tehdit edici bir yer olarak algılamasında belirleyici bir rol oynamaktadır. Sevgi ve tutarlılık içeren bir aile ortamı, çocuğun kendini değerli ve kabul edilmiş hissetmesini sağlarken; ihmal ve tutarsızlık içeren ilişkiler, güvensizlik ve değersizlik gibi duygulara sebep olmaktadır.

Özellikle bu hassas dönemde yaşanan travmatik deneyimler, benlik oluşumu üzerinde kalıcı bir etki bırakabilmektedir. Gelişimsel olarak henüz olayları neden-sonuç ilişkisinde değerlendirme kapasitesine sahip olmayan çocuk, yaşadığı travmatik deneyimleri bütüncül bir şekilde anlamlandıramamakta; bu deneyimler mantıksal bir süzgeçten geçmeden, sadece duygusal kodlar halinde hafızaya ve bedene kaydedilmektedir. Bu anlamlandırma sisteminin devreye girmemesiyle birlikte çocuk, hayatta kalabilmek için savunma mekanizmaları geliştirirken; bu mekanizmalar çoğu zaman bir iyileşme sağlamaktan ziyade, duyguların bastırılmasına sebep olan birer “kaçış” yöntemine dönüşebilmektedir. Zihnin derinliklerinde yer edinen bu bastırılmış duygular ise, bazen sanatın sembolik diliyle gün yüzüne çıkmaktadır.

Çocukluktaki tekinsiz aile ortamını ve travmalarını eserlerinde çarpıcı bir şekilde işleyen sanatçılardan biri olan Louise Bourgeois (1911), eserlerinde bireyin kendini inşa etme süreçleri içerisinde ailevi deneyimlere odaklanır. Bourgeois, “Çalışmalarını kendi yaşanmışlıklarından çoğunlukla çocukluğundan ve babasıyla arasındaki sorunlu ilişkiden yola çıkarak üretmiştir” (Barret, 2019, s. 150). Bourgeois’nın sanatının kaynağı çocukluk deneyimleridir ancak; aile, bütün ve güvenli bir yapı olmaktan çok, tekinsiz bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.





Görsel 33. Louise Bourgeois. *Maman*, 1999. (Bronz, paslanmaz çelik, mermer, 925 x 891 x 1024 cm). Erişim:09.04.2026. https://audeladupaysage.com/en/2015/01/28/meet-maman-the-giant-spider-of-ottawa/

Görsel 34. Louise Bourgeois. *The Destruction of the Father*, 1974. (Lateks, alçı, ahşap, kumaş, kırmızı ışık, 237,8 x 362,3 x 248,6 cm). Erişim:09.04.2026.https://www.hauserwirth.com/viewing-room/25849-louise-bourgeois-freuds-daughter/

Bourgeois'in sanatında baba figürü çoğu zaman ihanet ve travma ile ilişkilendirilirken; anne koruyucu ve onarıcı bir sembol olarak ele alınır. Sanatçı, en bilinen işlerinden biri olan *"Maman"* (Görsel 33) adlı eserinde, anne figürünü devasa bir örümcek formu üzerinden temsil etmektedir. Geleneksel algıda korkutucu bir imge sunan örümcek, Bourgeois'in annesiyle ilişkisi doğrultusunda bu anlamından uzaklaşarak koruyucu, sabırlı ve onarıcı bir bakım veren figürüne dönüşür.

Sanatçının diğer eserleri göz önünde bulundurulduğunda ise baba figürü, otoritenin ve travmatik deneyimlerin bir sembolüdür. Sanatçının çocukluk yıllarında babası, evli olmasına rağmen çocukların dadısı ile alenen bir ilişki yaşamıştır. Bu durumun ev içerisinde saklanma gereği duyulmadan, çocuğun önünde yaşanması, sanatçının aile kavramını travmatik bir alana dönüştürmüştür. Bourgeois, "Destruction of the Father" (Görsel 34) adlı eserinde babayla yaşadığı travmatik deneyimleri doğrudan konu alırken, bu deneyimi ″Tahammül edemediğim bir aile meselesiydi″ (Barrett, 2019, s. 152) sözleriyle nitelendirir. Bu enstalasyon, bir akşam yemeği sofrasında, otoriter babanın aileyi aşağıladığı bir anda, artık dayanamayan çocukların ve annenin babayı parçalara ayırarak hep birlikte yedikleri bir hayalin ürünüdür.

Louise Bourgeois örneğinde de görüldüğü üzere, ilk aşamalarda çocukluk deneyimleriyle şekillenen aile kavramı, kimi zaman koruyucu ve onarıcı bir alan sunarken kimi zaman da travmaların yaşandığı bir alana dönüşebilmektedir. Aile içi iletişimler sanatçıların hafızasında izler bırakmakta; zamanla sanatın konusu ve malzemesi haline gelmektedir. Bu doğrultuda tez kapsamında üretilen *"Aile"* (Görsel 35) isimli kişisel çalışma Bourgeois ile paralel olarak "çocukluk deneyimleri" ve benlik oluşumunu etkileyen "aile ilişkilerini" konu almaktadır.





Görsel 35. Berivan Nur Yıldır. *Aile*, 2026. (Sineklik teli, ahşap çıtalar, zımba teli, cırt-cırt).
Görsel 36. Berivan Nur Yıldır. *Aile,* 2026. (Detay).

Bireyin dünyayı algılama, sınır koyma ve benliğini anlamlandırma süreçleri, ilk olarak aile içi ilişkilerde ve bu ilişkilerin yaşandığı ev mekanlarında oluşmaktadır. *"Aile"* de, büyükten küçüğe doğru iç içe konumlanan ev formları (Görsel 36), çocukluk yıllarında içinde bulunulan farklı bakım alanlarını ve bu alanların benlik oluşumu üzerindeki etkisine odaklanmaktadır. Ancak ev, bilinen anlamıyla bir barınma ve aidiyet nesnesi olarak değil, benliğin dönüşüm süreçlerini malzemenin sağladığı olanaklar dahilinde katmanlı bir şekilde ele alan bir yapı olarak kurgulanmaktadır.

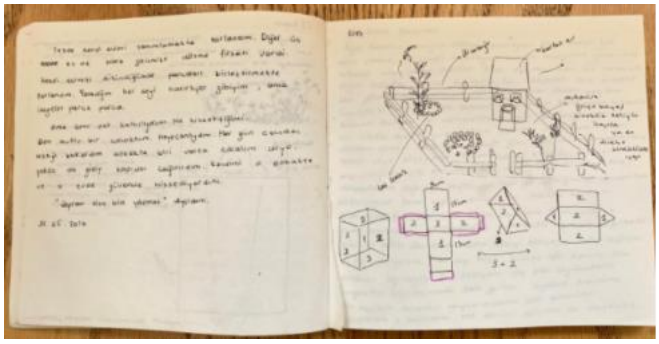
Çalışmanın üretim sürecinde sineklik teli, geometrik formlar (dikdörtgen, kare, üçgen) halinde kesilerek kenarlarından ek parçalarla dikilmiş; oluşan boşluklardan geçirilen ahşap çıtalarla ev imgesinin parçaları (çatı ve duvarlar) oluşturulmuştur. Bu yapılar bağlantılar (cırt-cırt) aracılığıyla birbirine sabitlenerek çalışmanın dengede durması sağlanmıştır. Bu süreç her bir ev formunda tekrar edilmiş; yapılar gittikçe küçültülerek iç içe yerleştirilmiştir. Böylelikle toplamda dört farklı ev formundan oluşan yapı, geçmişte içinde bulunulan farklı aile ve yaşam ortamlarının mekânsal bir temsili olarak kurgulanmıştır.

En içteki evden en dışa doğru değerlendirilen bu yapı; sırasıyla “Cici anne I”, “Cici anne II”, “Babaanne” ve “Kendi evim” olarak tanımlanmıştır. “Cici anne I” ve “Cici anne II” olarak adlandırılan evler, annenin iki yakın arkadaşını temsil etmektedir ve bugün dahi bu kişilere “Cici anne” olarak hitap edilmektedir. Geçmişte “Cici anne I”, dersler ve akademik başarı ile ilgilenen otoriter bir eğitmen figürüdür. Ödevler bu evde yapılır, bazı derslerin eğitimleri burada verilmektedir. “Ev” kavramı bu süreçte disiplinli bir alana dönüşür. “Cici anne I”, çocuk için geçici ve işlevsel bir alana sahip olup; işlevi bittikten sonra kişinin kendi evine döndüğü bir ilişki biçimini temsil eder. Zira bu ev duygusal bir bakım alanı değil, dış dünyada bir “değerlendirilme” alanı olarak yorumlanmaktadır.

Sürekli şehir değiştirmek durumunda olan bir aileyi temsil eden “Cici anne II” adlı ev, kişisel hafızada çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu ev, farklı şehirlerdeki çok sayıda farklı ev temsilini içermektedir. Bahsi geçen aileyle birlikte birçok kez şehir değiştirilmiş ve rutin olarak vakit geçirilmiştir. Bir çekirdek aile (anne, baba ve çocuklar) ilişkisi gözlemlenebilmiş ve ev içindeki bazı rutinler bu evde öğrenilmiştir. Bu süreçte farklı bir anne-kız ilişkisinin gözlemlenmesi, öz anneyle olan ilişkinin sorgulanmasına sebep olmuştur. Cici anne II, değişen mekânsal koşullar içerisinde aile içi ilişkilerin tanımlandığı, aidiyetin ve aile içi ilişkilerin bu ev içinde sorgulandığı bir alanı temsil etmektedir.

Babaanne evi olarak tanımlanan üçüncü evde ise, babaanne ve hala tarafından bakım görülmektedir. Bu süreçte asıl bakım verenler olan anne-babayla sınırlı bir fiziksel birliktelik söz konusudur. Başka bakım verenler tarafından gözetilmek, kontrollü bir özgürlük alanı üretirken; anne-babanın geçici yokluğu, sosyal çevre ile

kurulan ilişkiyi de güçlendirmiştir. Özellikle yaz aylarında arkadaş çevresiyle burada geçirilen zamanlar, bu mekânı huzur dolu bir sığınak haline getirmiştir. Bugün, o eve dönüldüğünde hissedilenler, ebeveynlerden ayrı kalmanın bir eksiklik değil, aksine kişinin kendi benliğini keşfetmesine olanak tanıyan kıymetli bir deneyim olarak tanımlanmaktadır.



Görsel 37. Berivan Nur Yıldır. Kişisel Çalışma Notları, 2026.

Diğer bütün evleri içinde barındıran ve yapı olarak en büyük olan ev, biyolojik aile ile paylaşılan evi temsil etmektedir. Bu ev, "babaanne" evine paralel olarak "her dönem özel alan sunan ve koruyucu bir mekân" olarak tanımlanmaktadır. Tezin ilk bölümünde bahsi geçen *"Kendilik Defteri"* (Görsel 11) adlı çalışmada, araştırmacının kendi eviyle ilgili olarak şu notları yer almaktadır:

> *"Kendi evimi tanımlamakta ilk başta çok zorlandım; diğer üç ev bana geçmişe dönme fırsatı verirken, kendi evimin parçalarını birleştirmek imgelerin dağınıklığı nedeniyle güçtü. Ancak ne hissettiğimi hatırlıyordum; pencerenin eşiğinden sokağa baktığım zamanlar hissettiğim şey saf mutluluk ve heyecandı. Bu kendi evimle kurduğum bağı olumlu kılıyordu. Kendimi o sokakta ve evde güvende hissediyordum*..."(Görsel 37)

Bu noktadan sonra çalışmadaki her bir evi tekil olarak ele almak, "gerçek" ev tanımının sorgulamasına yol açabilir; fakat bu çalışmada ev kavramını anlamak, çalışmaya bir bütün olarak bakmayı gerektirmektedir. Evlerde yaşanan deneyimlerin çeşitliliği nedeniyle çalışmada "ev" kavramı, fiziksel bir olgu olmaktan çıkmış; deneyim katmanlarının iç içe geçtiği ilişkisel bir yapıya dönüşmüştür. Bu durum, aile kavramının bakım verenlerin toplamından oluşan geçici ve çoğul bir sistem olarak tanımlanmasına olanak sağlamıştır. Aile, sabit ve aidiyet hissedilen tek bir alan

olarak değil, farklı evler ve farklı ilişkiler etrafında kurulan bir deneyim bütünü olarak anlamlandırılmıştır.

Önceleri farklı evlerde büyüme deneyimi olumsuz bir durum olarak değerlendirilirken; çalışmanın oluşum sürecinde "ev" ve "aile" kavramları derinlemesine irdelenmiş, tüm katmanlı yapılarıyla kişisel benliğin bir bütünü olarak kabul edilmiştir. Söz konusu kabulleniş, Louise Bourgeois'nın sanat yoluyla geçmişiyle hesaplaşmasına benzer şekilde, nihayetinde bir "iyileşme" süreci olmuştur. Kişisel sanat serüveninde kendini tanımlama ve konumlandırma aracı işlevi görmüştür. Burada vurgulanan "iyileşme", sanatı klinik bir tedavi yöntemi olarak görmekten ziyade; kişinin kendini tanıma ve konumlandırma sürecini ifade etmektedir. Kendini ifade edebilmenin verdiği cesaretle, benliğin sanat içerisinde yeniden inşa edilmesidir.

Tez kapsamında üretilen *"Aile"* adlı çalışmanın oluşum aşamaları, benliğin dışsal bir etken aracılığıyla nasıl kurulabileceği sorusunu ortaya çıkarmıştır. Çalışmada yer alan aile üyelerinin tümüyle kan bağı üzerinden tanımlanmaması, ailenin yalnızca biyolojik bir birliktelik olmadığını; bireyin kendisini ilişki kurduğu, benimsediği ve kendisinin bir parçası olarak gördüğü özneler aracılığıyla da tanımlayabildiğini göstermektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde *"Aile"* adlı çalışmada yer alan kişiler de asıl öznenin dışında kalan, ancak onun benlik algısının oluşumunda etkili olan ilişkisel bir alanı temsil etmektedir. Bu doğrultuda bir sonraki başlık altında, benliğin başkalarıyla kurulan ilişkiler aracılığıyla nasıl biçimlendiği ve bireyin kendisini dış dünyada konumlandırma biçimi incelenecektir.

2.7. İlişkiler Üzerinden Benliğin Biçimlenmesi ve Sanatta Temsili

Benlik, yalnızca bireyin kendi geçmişine ve içsel deneyimlerine yönelmesiyle değil; içinde bulunduğu toplumsal çevre, bu çevre içerisinde kurduğu ilişkiler ve diğer bireylerle gerçekleştirdiği etkileşimler aracılığıyla da biçimlenmektedir. Bireyin kendisini tanımlama biçimi, içinde bulunduğu sosyal ve kültürel yapıdan bağımsız olmayıp, ait olduğu gruplar, benimsediği değerler, kurduğu bağlar ve paylaştığı deneyimler doğrultusunda şekillenir. Bu bağlamda benlik, yalnızca bireysel bir oluşum olarak değil, toplumsal ilişkiler içerisinde sürekli yeniden kurulan ve anlam

kazanan bir yapı olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla bireyin kendisine ilişkin algısı, başkalarıyla kurduğu ilişkiler ve bu ilişkiler içerisinde edindiği konumlar aracılığıyla görünürlük kazanırken, benliğin dışsal boyutu da toplumsal etkileşimlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Tezin kuramsal bölümünde, “Dışsal Bir İnşa Olarak Benlik” başlığı altında benliğin parçalı yapısı incelenmiş; William James’in benlik kuramı üzerinden benliğin maddi, sosyal ve manevi boyutları ele alınmıştır. Bu bölümde, söz konusu kuramsal çerçevenin modern sanat eserleri ve tez kapsamında üretilen kişisel çalışmalar aracılığıyla somutlaştırılması ve benliğin sosyal çevre ve ilişkiler içerisinde nasıl biçimlendiğinin, bu ilişkilerin benlik oluşumundaki rolü üzerinden incelenmesi amaçlanmaktadır.



Görsel 38. Berivan Nur Yıldır. 2026. *Prefabrik,* Sineklik teli üzerine akrilik boya ve zımba teli.

Tez kapsamında üretilen “*Aile*” (Görsel 35) adlı çalışmayla kavramsal bir süreklilik içerisinde geliştirilen “*Prefabrik*” (Görsel 38), “Cici Anne I”, “Cici Anne II” ve “Kendi Evim” olarak adlandırılan yaşam alanlarının bu kez farklı bir teknik ve görsel kurgu ile yeniden ele alındığı bir çalışmadır. Çalışmanın ismini oluşturan “Prefabrik”, çocukluğun ilk yıllarının geçtiği ve aileyle birlikte yaşanan ilk mekânı ifade etmektedir. Bu ilk yaşam alanı, yalnızca aile bireyleriyle kurulan ilişkilerin değil, aynı zamanda ebeveynlerin sosyal çevresinin de çocukluk deneyimine dâhil olduğu bir

ortamdır. Bu doğrultuda, ebeveynlerin arkadaş çevresinde yer alan “Cici Anne I” ve “Cici Anne II” ile onların çocuklarıyla birlikte geçirilen zaman, çocukluk dönemine ait sosyal deneyimlerin ve anıların oluşmasına zemin hazırlamıştır. Ancak bireyin yaşı dolayısıyla bu anılar muğlak kalmış; diğer çocuklarla kurulan bağ ise bir hissiyat olarak baki kalmıştır. Bu bağ, çocukluk arkadaşlarıyla birlikte çekinilen bir fotoğrafın yeniden düzenlenmesi ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Bunun sonucunda, aile albümünde rastlanan ve bahsi geçen farklı evlerde büyüyen dört çocuğun aynı kadraj içerisinde yer aldığı bir fotoğraf referans alınmış; çalışmanın mekânsal kurgusu oluşturulmuştur.

Sineklik tellerinin farklı boyutlarda kesilmesiyle oluşturulan dört ev formunun yüzeyleri mavi, sarı ve yeşil renklere boyanmış; her evin üzerine ise bahsi geçen evlerde büyüyen çocuk figürlerinin gri silüetleri konumlandırılmıştır. Sarı “Cici Anne I” i, mavi “Cici Anne II” yi, yeşil renk ise biyolojik aileyle birlikte yaşanan evin temsili olarak kurgulanmıştır. Bu yönüyle *“Prefabrik”*, tez kapsamında üretilen önceki çalışmalardan farklı olarak rengin kavramsal bir unsur olarak üretim sürecine dâhil edildiği ilk çalışma niteliği taşımaktadır. Çalışma yüzeyinde kişinin kendi figürü, mavi ve sarının birleşiminden oluşan yeşil rengin üzerinde konumlandırılmış; bu renk tercihleriyle benliğin oluşumunu etkileyen sosyal çevrenin vurgulanması amaçlanmıştır.

William James’in “sosyal benlik” kavramı açısından bireyin benliği, yalnızca kendi içsel deneyimleriyle değil, başkalarının onu tanıma ve değerlendirme biçimleriyle de şekillenmektedir. Bu açıdan bir çocuk olarak sosyal çevreyle kurulan ilk iletişimin niteliği de büyük önem taşımaktadır. *“Prefabrik”* adlı çalışmada bu durum huzur ve aidiyet sağlayan bir iletişim olarak tanımlanmış; bugünkü benliğin iletişim biçimlerini olumlu yönde etkileyen bir unsur olarak çalışmada biçim bulmuştur. Çalışmada huzur ve aidiyet duygusunun öne çıkması, prefabrik yapının yalnızca fiziksel bir barınma alanı olmadığını; bu mekânın, çocukluk döneminde bireyin kendisini başkalarıyla birlikte deneyimlediği, sosyal çevre içerisinde yer edindiği bir alan olarak tanımlanmasına olanak sağlamıştır. Bu nedenle *“Prefabrik”*, sosyal benliğin oluşumunu doğrudan açıklayan bir temsil olmaktan çok, bu oluşumun gerçekleştiği erken bir ilişki alanını tanımlamaktadır.

Bu ilişki alanının merkezinde yer alan ev kavramı, bireyin sosyal ilişkilerinin biçimlendiği ve kendisine ilişkin algısının başkalarıyla kurduğu etkileşimler içerisinde şekillendiği bir alan hâline gelmektedir. Bu bağlamda, Guy Ben-Ner'in "*Stealing Beauty*" (2007) (Görsel 39) adlı video çalışması, evin yalnızca aile yaşamının gerçekleştiği fiziksel bir alan olmadığını; bireyin aile içerisindeki ilişkilerini ve üstlendiği rolleri yeniden ürettiği bir sosyal alan olduğunu göstermesi bakımından önem taşımaktadır.



Görsel 39. Guy Ben-Ner. 2007. *Stealing Beauty*, tek kanallı video, 17 dakika 40 saniye. Erişim: 08.09.2026. https://www.youtube.com/watch?v=U3yBQT9mfnw

Guy Ben-Ner'in *Stealing Beauty* (2007) adlı yaklaşık 18 dakikalık videosu, sanatçının ailesiyle birlikte IKEA mağazalarının teşhir alanlarında gerçekleştirdiği gizli çekimlerden oluşmaktadır. Amerikan aile sitcomlarının biçimsel yapısından yararlanan çalışma, ailenin IKEA'nın hazır yaşam alanlarını kendi evleriymiş gibi kullanması üzerinden duş alma, yemek yeme, bulaşık yıkama, televizyon izleme ve yatak odasında tartışma gibi gündelik aile pratiklerinin bu mekânlarda yeniden gerçekleştirilmesini konu almaktadır (University Art Museum, 2013).

Stealing Beauty, William James'in "Sosyal Benlik" kavramı ekseninde ele alındığında, bireyin kimliğinin aile içindeki ilişkiler ve üstlendiği roller aracılığıyla nasıl şekillendiğine odaklanma imkânı sunmaktadır. William James'in bireyin birden fazla sosyal benliğe sahip olduğu ve benliğin başkalarıyla kurulan ilişkiler üzerinden biçimlendiği yönündeki yaklaşımı doğrultusunda, aile bireyleri; karı-koca ve ebeveyn-çocuk gibi aile içindeki rollerini, bu kurgusal odalarda günlük yaşamdan

rutinleri canlandırarak sergiler. Bu açıdan düşünüldüğünde, videoda bireylerin evcilik oynarken üstlendikleri roller, benliğin aile içindeki ilişkiler ve karşılıklı tepkiler üzerinden nasıl şekillendiğini ortaya koymaktadır. Örneğin video esnasında eşlerin birbirlerine yönelik tutumları, ebeveynlerin çocukların davranışlarına müdahale etmesi ve çocukların ebeveynleriyle kurdukları ilişkiler gibi farklı etkileşim biçimleri görünürlük kazanmaktadır. Bu doğrultuda video, bireyin benliğinin aile içindeki konumundan ve diğer aile üyeleriyle kurduğu ilişkilerden bağımsız olarak değil, bu ilişkiler ve üstlenilen roller aracılığıyla biçimlendiğini ortaya koymaktadır.

Guy Ben-Ner'in sahte ev mekânları üzerinden kurduğu benlik ve aile rollerine ilişkin yaklaşım, *"Her Eve Bir Ben Lazım"* (Görsel 40) adlı kişisel çalışmada, farklı evler ve bu evlerde kurulan ilişkiler içerisinde bulunan birey üzerinden ele alınmaktadır. Çalışmanın temelinde çocukluk dönemindeki birey, her defasında kendisine ait olmayan ya da bütünüyle kendi tercihleriyle şekillenmeyen bir sosyal çevre içerisinde yer almakta ve bulunduğu çevrenin ilişkileri doğrultusunda sürekli farklı bir benlik biçimi geliştirmektedir.



Görsel 40. Berivan Nur Yıldır. *Her Eve Bir Ben Lazım*, 2026. (Kâğıt üzerine kömür, Sineklik teli, zımba)

"Her Eve Bir Ben Lazım" adlı kişisel çalışmanın merkezinde, dikdörtgen, kare ve üçgen geometrik formların sineklik telinden kesilmesiyle oluşturulan üç boyutlu bir ev formu bulunmaktadır. Farklı geometrik parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulan bu yapı, evin temel mimari unsurlarını soyutlayarak yeniden

kurgulamaktadır. Yapının arka bölümünde ise çocukluk dönemine ait aile fotoğraflarından referanslarla kömür kullanılarak oluşturulan desenler yer almaktadır. Desenlerin bir bölümünün sineklik telinden oluşturulan ev formunun sınırları içerisinde, bir bölümünün ise bu sınırların dışına taşacak şekilde konumlandırılması, iki boyutlu görüntü ile üç boyutlu yapı arasındaki ilişkiyi genişletmektedir. Böylece kömür desenler, ev formunun fiziksel sınırlarını aşarak yapının çevresine yayılan bir görsel katman oluşturmakta ve farklı yaşam alanlarına ve bu alanlarda biriken deneyimlere ait imgeleri tek bir mekânsal yapı içerisinde bir araya getirmektedir.

William James'in "sosyal benlik" kavramıyla ilişki kuran çalışma; bireyin farklı evlerde ve aile ortamlarında kurduğu ilişkiler aracılığıyla çeşitli roller üstlenerek benliğini biçimlendirdiği düşüncesine dayanmaktadır. "Her Eve Bir Ben Lazım" ifadesi ilk bakışta mizahi bir söylem olarak ortaya çıksa da zaman içerisinde daha derin bir anlam kazanarak, bireyin bulunduğu her evde farklı ilişkiler içerisinde konumlanan bir özne olarak varlık gösterdiğine işaret etmektedir. Bu mekânlarda kısa süreli de olsa yaşanan deneyimler, çocuğun her bir ortamda farklı biçimlerde konumlanmasına neden olmuştur. Çocuğun kimi zaman misafir, kimi zaman kardeş, kimi zaman da farklı aile üyeleriyle kurduğu ilişkiler içerisinde farklı bir konum üstlenmesi, her bir ortamda benliğinin farklı bir yönünün ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Bu değişen roller ve ilişkiler, çocukluk dönemindeki benliğin tek ve sabit bir yapıdan ziyade, bulunulan sosyal çevreye ve kurulan ilişkilere bağlı olarak farklılaşan, parçalı ve çoğul bir yapı olduğunu düşündürmektedir. Bu doğrultuda, *"Her Eve Bir Ben Lazım"* adlı çalışmada farklı evlerde ve ilişkiler içerisinde üstlenilen roller aracılığıyla biçimlenen çoğul benlik temsili, İngiliz sanatçı Gillian Wearing'in *Album* (2003–2006) (Görsel 41/42) adlı fotoğraf serisinde aile üyelerini kendi bedeniyle yeniden canlandırması üzerinden de ele alınmaktadır. Wearing'in eserlerinde asıl özne sürekli olarak "öteki" aracılığıyla yeniden tanımlanmakta; kimlik, kendini temsil etme ve kamusal ile özel yaşam arasındaki hassas sınırların karmaşıklığını irdeleyen bu öncü yaklaşım, benliğin öteki üzerinden nasıl kurulduğunu anlamak adına kritik bir referans sunmaktadır (Tanya Bonakdar Gallery, t.y).



Görsel 41. Gillian Wearing. *Babam*, 2003, “Otoportre, Albüm” serisi, jelatin gümüş baskı, 115,57 × 92,07 cm, , Buffalo AKG Sanat Müzesi Koleksiyonu, Charles Clifton Fonu, 2004.Erişim:23.08.2026. https://buffaloakg.org/artworks/p2004144-self-portrait-my-father-brian-wearing-series-album

Görsel 42. Gillian Wearing. *Annem Olarak Otoportre.* 2003, “Album” serisi, jelatin gümüş baskı, 115,57 × 92,075 cm, Buffalo AKG Sanat Müzesi Koleksiyonu, Charles Clifton Fonu, 2004. Erişim:23.08.2026. https://buffaloakg.org/artworks/p2004142-self-portrait-my-mother-jean-gregory-series-album

Sanatçının geniş ailesinin üyeleri olan annesi, babası, amcası, kız kardeşi, erkek kardeşi ve ergenlik çağındaki kendi kılığına bürünerek ürettiği bu serideki tüm portreler, aslında sanatçının kendi otoportreleridir (Buffalo AKG Art Museum, 2003). Wearing, bu otoportreleri aile bireylerinin yüzlerini taklit eden hiper-gerçekçi silikon maskeler ve peruklar kullanarak onların kimliğine büründürür. Ayrıntılı maskeler, kostümler ve rol yapma eylemi yoluyla sağlanan anonimlik, benliğin geçici olarak gizlendiği durumlarda bireylerin kendilerini başkalarına sunma biçimlerini inceleyen etkileyici birer araç işlevi görmektedir (Tanya Bonakdar Gallery, t.y). Bu yönüyle düşünüldüğünde, Wearing’in *Album* serisi, benliği sabit ve yalnızca bireyin iç dünyasına ait bir yapı olarak değil; başkalarıyla kurulan ilişkiler ve bu ilişkiler aracılığıyla üstlenilen roller doğrultusunda sürekli yeniden şekillenen bir yapı olarak somutlaştırmaktadır. Wearing fotoğraflarda bir anne, bir baba, bir kardeş ve geçmişteki kendisi gibi farklı benliklerle karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda

sanatçının kendi bedenini aile üyelerinin kimlikleriyle dönüştürmesi, benliğin başkasından bütünüyle ayrışmış, değişmez bir öz olmadığını; aksine başkalarının varlığı, bakışı ve bireye yüklediği roller aracılığıyla biçimlendiği düşüncesini görünür kılar. Bireyin ilişki kurduğu kişiler, benliğin karşısında konumlanan bir unsur olmaktan ziyade, benliğin sınırlarını belirleyen ve yeniden şekillendiren kurucu bir etkene dönüşür.

Tezin bu bölümünde incelenen sanat eserleri birlikte değerlendirildiğinde, benliğin tek ve sabit bir yapıdan ziyade, bireyin içinde bulunduğu farklı ilişkiler ve bağlamlar doğrultusunda biçimlenen çoğul bir yapı olarak ele alındığı görülmektedir. *"Prefabrik"* çocukluk ve sosyal çevreyi, Guy Ben-Ner'in "*Stealing Beauty"* adlı çalışması aile ilişkilerini ve toplumsal rolleri, "*Her Eve Bir Ben Lazım"* farklı yaşam alanları ve bu alanlarda oluşan parçalı benliği, Gillian Wearing'in "*Album"* serisi ise aile üyelerinin kimliklerinin sanatçının bedeni üzerinden yeniden canlandırılması aracılığıyla benliğin ilişkisel ve çoğul yapısını ele almaktadır. Bu çeşitlilik, benliğin sanatsal temsiliyetinin tek bir biçimsel ya da kavramsal çerçeveye indirgenemeyeceğini göstermekte; bireyin kendisini tanımlama biçimlerinin, mekân, aile, hafıza ve beden gibi farklı unsurlar aracılığıyla yeniden anlam kazanan ilişkisel bir oluşum olduğunu göstermektedir.

Bu değerlendirmeler doğrultusunda, benlik araştırmasının yalnızca bireyin içinde bulunduğu ilişkiler ve sosyal bağlamlarla sınırlı kalmayarak hafızanın bireysel ve ortak boyutlarına doğru genişlediği görülmektedir. Çünkü tez yazım sürecinde oluşturulan tüm kişisel çalışmalar, geçmişe hatırlama edimleri aracılığıyla dönme ve bu geçmişi bugünden yeniden yorumlama süreçleriyle şekillenmektedir. Bu noktada birey, kişisel hafızası aracılığıyla geçmiş deneyimlerine yeniden yönelirken, sosyal çevresiyle kurduğu ilişkiler içerisinde yaşadığı deneyimler kişisel hafızanın ötesine geçerek ortak hafızayla kesişmektedir. Tez sürecinin son kişisel çalışması olarak ele alınan *"Çatlak Patlak Yusyuvarlak"* da (Görsel 43) bu doğrultuda, kişisel hafızadan hareketle ortaya çıkan bir deneyimin, kolektif hafızaya ait bir çocuk tekerlemesi aracılığıyla yeniden ele alınmasını ve bu iki hafıza alanı arasında bir ilişki kurulmasını araştırmaktadır.



Görsel 43. Berivan Nur Yıldır. *Çatlak Patlak Yusyuvarlak*, 2026. LCD ekran, sineklik teli. Video Enstalasyon.

Çatlak Patlak Yusyuvarlak, görüntü, ses ve kişisel çalışmaların ana malzemesi olan sineklik telinin bir araya getirilmesiyle oluşturulan bir video enstalasyondur. Çalışmanın temelini, kuşaklar boyunca sözlü kültür aracılığıyla aktarılan bir çocuk tekerlemesi (Çatlak Patlak Yusyuvarlak) oluşturmaktadır. Merkezde yer alan tekerleme oyunu, iki kişinin aynı ritim doğrultusunda ses ve el hareketlerini eş zamanlı olarak sürdürmesine dayanmakta; oyunun devamlılığı ise katılımcıların ortak bir ritim oluşturabilmesine bağlıdır. Ritmin sürdürülememesi durumunda oyun sona ermekte ve katılımcılardan biri oyundan ayrılmaktadır. Bu yönüyle oyun, benliğin dış bir varlıkla kurduğu ilişki aracılığıyla yeniden deneyimlenebileceği bir alan önermektedir.

LCD ekranda gösterilen video görüntüsünün önüne, ekranla aynı ölçülerde üretilmiş sineklik teli kasnağın yerleştirilmesiyle, malzemenin geçirgen yapısı aracılığıyla görüntünün bütünüyle kapatılmadan izleyiciye aktarılması ve görüntü ile izleyici arasında belirli bir mesafe oluşturulması amaçlanmıştır. Böylece telin yalnızca görüntünün önünde duran bir malzeme olarak değil, kişisel ve kolektif hafıza arasındaki ilişkiyi taşıyan bir sınır olarak işlev görmesi hedeflenmiştir. Bu doğrultuda, malzemenin geçirgenliğinden yararlanılarak kişisel ve kolektif hafıza arasında kesin bir ayrım oluşturmak yerine, bu iki alanın birbirine geçişini mümkün kılan bir yapı kurulmaya çalışılmıştır.

Tüm bu müdahalelerle *Çatlak Patlak Yusyuvarlak*, izleyiciyi yalnızca karşısında duran görüntünün alıcısı olarak konumlandırmamakta; görüntünün önünde yer alan telin oluşturduğu sınırın ötesine geçerek onu oyunun gerçekleşebileceği bir iletişim

sürecinin potansiyel katılımcısı olarak düşünmektedir. Çalışmada yer alan oyun, geçmişte yaşanmış bir iletişim deneyimini bugünün karşılaşmasına taşırken, bu oyunun izleyiciyle yeniden kurulabilme ihtimalini de açık bırakmaktadır. Bu ihtimal, çalışmanın izleyiciyle kurduğu ilişkiyi yalnızca mevcut bir karşılaşma üzerinden değil, gerçekleşmesi mümkün bir etkileşim üzerinden ele almasına olanak tanımaktadır. Çalışmanın henüz sergilenmemiş olması nedeniyle, izleyicinin bu davete nasıl karşılık vereceğini ya da oyunun nasıl bir deneyime dönüşeceğini önceden söylemek mümkün değildir. Bu nedenle burada belirleyici olan, tamamlanmış bir izleyici deneyiminden çok, izleyicinin katılımına ve karşılaşmanın biçimlenmesine açık bırakılan olasılıktır.

Sonuç olarak, *Çatlak Patlak Yusyuvarlak*, tez kapsamında yürütülen benlik araştırmasının başkalarıyla kurulan ilişkiler ve hafıza kavramları üzerinden ulaştığı kesişim alanlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Çalışmanın çıkış noktası geçmişte yaşanan bir iletişim deneyimi olsa da bu deneyim yalnızca hatırlanan bir anı olarak kalmamakta; izleyicinin katılımıyla bugün yeniden kurulabilecek bir karşılaşmanın parçasına dönüşmektedir. Böylece kişisel hafıza ile kolektif hafızanın birbirine değdiği bu alanda benlik, geçmişte sabitlenmiş bir yapı olarak değil, hatırlama, karşılaşma ve başkalarıyla kurulan ilişkiler aracılığıyla sürekli yeniden biçimlenebilen bir deneyim olarak ele alınmaktadır.

SONUÇ

İnsanın kendisini tanıma ve anlamlandırma biçimi, yalnızca içinde bulunduğu ana değil, geçmişten taşıdığı deneyimlere, ilişkilere, mekânlara ve bu yaşantıların hafızasında bıraktığı izlere de dayanır. Bu noktada hafıza, anlamın yeniden üretildiği ve benliğin sürekliliğini sağlayan; ancak geçmişi her hatırlama anında yeniden kurguladığı için yanıltıcı olabilen, aynı zamanda üretken bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Benlik ise psikolojik ve sosyolojik kuramlar çerçevesinde, bireyin kendisini dışarıdan bir bakışla inceleyebilme kapasitesi doğrultusunda, içsel durumların yanı sıra dışsal faktörlerin etkisiyle biçimlenen dinamik bir yapı olarak şekillenmektedir. Araştırma süreci içerisinde bu kavramların ele alınması, hafıza ve benliğin bireyin iç dünyasıyla sınırlı olmayan, yaşam deneyimleri ve sosyal ilişkiler içerisinde sürekli biçimlenen yapılar olduğunu ortaya koymuştur. Her iki kavramın da yalnızca bireyin iç dünyasına ait yapılar olmadığı; çocukluk deneyimleri, aile içi dinamikler, yaşanan mekânlar, sosyal çevre ve başkalarıyla kurulan ilişkiler aracılığıyla sürekli biçimlendiği görülmüştür. Bu doğrultuda hafızanın mekanik ve durağan bir kayıt deposu olmadığı; geçmişin, mevcut bilinç ve dışsal uyaranların süzgecinden geçerek her hatırlama anında yeniden kurgulandığı, eksildiği ya da çoğaldığı sonucuna ulaşılmıştır. Benzer biçimde benlik de içsel sorgulamalar, ilişkiler ve toplumsal roller doğrultusunda sürekli dönüşen ve oluş hâlini sürdüren bir yapı olarak değerlendirilmiştir.

Sanat tarihi içerisinde ise sanatçının kendi yaşamına, bedenine, hafızasına ve kişisel deneyimlerine yönelmesi farklı dönemlerde ve farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. Benlik ve hafıza kavramlarının sanatsal üretimdeki karşılıklarının değişen sanat anlayışları doğrultusunda farklılaştığı görülmüştür. Sanatın tarihsel gelişiminin erken dönemlerinde bireysellik, sanat üretiminde bugünkü anlamıyla ön planda olmadığından, sanatçının kendi kimliğini, duygularını ve kişisel deneyimlerini doğrudan ifade ettiği örnekler sınırlı kalmıştır. Rönesansla birlikte bireyin ve sanatçının kimliğine yönelik ilginin artması, otoportre ve benlik temsillerinin sanat içerisinde daha belirgin bir yer edinmesini sağlamıştır. Romantizm döneminde ise insanın iç dünyası, duyguları, öznelliği ve doğayla kurduğu ilişki sanatın temel meseleleri arasında yer alarak bireysel deneyimin sanatsal ifade alanındaki görünürlüğünü güçlendirmiştir.

Bu değişim, benlik ve hafızanın sanatsal üretimde giderek daha görünür ve çeşitli biçimlerde ele alınmasının önünü açmıştır. Özellikle çağdaş sanatla birlikte bu kavramların kapsamı genişleyerek beden, kimlik, aile, toplumsal ilişkiler, mekân, gündelik yaşam ve geçmiş deneyimlerle ilişkilenen yapılar hâline geldiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu noktada incelenen eserler, otobiyografik anlatının tek bir biçimde ortaya çıkmadığını; kişisel yaşamın kimi çalışmalarda doğrudan görünür kılınırken kimi çalışmalarda beden, nesne, mekân, arşiv, fotoğraf, yazı ve farklı malzemeler aracılığıyla parçalı, dolaylı veya örtük biçimlerde ifade edildiğini göstermiştir.

Kuramsal başlıkların yanı sıra, tez kapsamında gerçekleştirilen kişisel sanat çalışmalarında, ele alınan kavramlar sineklik teli, tül, zımba, kil gibi çeşitli malzemeler aracılığıyla somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda çalışmalar, erken çocukluk deneyimleri, aile içi ilişkiler ve kişisel yaşantılar üzerinden yaşanan anıları hatırlama yoluyla şekillenmiş; benlik arayışı ve kendini tanımlama çabasından gelen içsel tatmin ile süreklilik kazanmıştır. *Çerçeve*, *Sığınak*, *Eşik*, *Teyze Çorbası ve Kendilik Defteri* gibi kişisel çalışmalar; bireyin mahremiyeti ile kamusal görünürlüğü arasındaki hassas dengeyi, eşik mekân kurgularını ve bedensel hafızanın izlerini görünür kılmıştır. Özellikle çocukluk döneminde geliştirilen kişisel alfabe pratiği, *Babam* adlı çalışmada dilin iletişimsel işlevinin askıya alınması kişisel hafızanın dış dünyanın bakışından korunmasına olanak sağlayan örtük ve mahrem bir alan oluşturulmaya çalışılmıştır.

Araştırma sürecinin ilk aşamalarında ortaya konan çalışmalarda, kişisel hafıza bütünüyle mahrem ve dış dünyadan gizlenmesi gereken bir alan olarak ele alınmış; kullanılan malzemeler üzerinden bu örtük kalma refleksi sorgulanmıştır. Evin penceresindeki sineklik telinde karşılaşılan beyaz bir leke, malzemenin görsel özelliklerine ilişkin dikkat çeken ilk unsurlardan biri olmuştur. Lekenin sineklik yüzeyinde bir delik yanılsaması yaratması, bu görüntünün zihinsel olarak kaydedilmesine neden olmuştur. Hafızada kalan bu imge**,** hırdavatçıda yeniden karşılaşılan sineklik telinin satın alınmasıyla kişisel çalışmaların temel malzemesine dönüşmüştür. İlerleyen süreçte sineklik telinin yarı geçirgenlik, esneklik ve katmanlaşma gibi yapısal olanaklarının keşfedilmesiyle malzeme, iki boyutlu yüzey kullanımından üç boyutlu yapılara doğru genişleyen bir üretim pratiğine dönüşmüştür. Başlangıçta bilinçsiz bir rastlantıyla başlayan bu malzeme kullanımı,

sürecin ilerleyen aşamalarında hafızanın muğlak ve yanıltıcı yapısıyla bütünleşmiştir.

Ancak sürecin sonlarına doğru oluşturulan çalışmalarda, bu gizlenme eğiliminin yerini daha kabullenici bir yaklaşıma bıraktığı görülmüştür. Bu aşamadan sonra oluşturulan kişisel çalışmalar (*Her Eve Bir Ben Lazım*, *Çatlak Patlak Yusyuvarlak, Aile* ve *Prefabrik*), ele alınan kavramları yalnızca kişisel deneyimler bağlamında ele almakla kalmayıp, benliğin dış dünyayla kurduğu ilişkileri ve bu ilişkilerin benlik üzerindeki etkilerini de araştırma alanına dâhil etmiştir. Bu dönüşüm, hafıza ve benliğin dış etkenlerden, sosyal çevreden ve başkalarıyla kurulan ilişkilerden bağımsız olarak var olamayacağının fark edilmesiyle ilişkili olarak gerçekleşmiştir. Bireyin dış dünyayla kurduğu karşılıklı ilişkinin ve benliğin bu ilişkiler içerisinde şekillenen yapısının kabul edilmesi, saklanma kaygısının azalmasını sağlayarak sanat üretim sürecinin hem düşünsel hem de pratik açıdan daha özgür bir biçimde ilerlemesine olanak tanımıştır.

Tüm bu çıkarımlar doğrultusunda, tez yazım süreci boyunca hafıza ve benlik kavramları ayrı başlıklar altında ele alınmış olsa da bu iki kavramın birbirini tamamlayan ve geliştiren bir ilişki içerisinde olduğu sonucuna varılmıştır. Hafızada yer eden çocukluk deneyimleri, aile ilişkileri, kişisel yaşantılar ve toplumsal etkileşimlerin bireyin kendisini algılama ve tanımlama biçimini etkilediği ve kişisel sanat çalışmalarının ortaya çıkmasına olanak sağladığı görülmüştür. Bu karşılıklı ilişki, tez kapsamında üretilen çalışmaların doğrudan konusu olarak ele alınmamış olsa da ilerleyen akademik çalışmalar için hafıza ve benlik arasındaki ilişkinin farklı boyutlarıyla araştırılmasına yönelik yeni bir düşünce ve sanat üretimi alanı oluşturmuştur.

Tez yazım süreci, bireysel bir perspektiften ele alındığında, kişisel deneyimlerin yeniden değerlendirilmesine ve bu deneyimlerin sanat aracılığıyla sorgulanmasına olanak sağlamıştır. Geçmiş deneyimlere odaklanmak ve kişisel sanat pratiklerinde otobiyografik konuları ele almak, benliğe ilişkin unsurların keşfedilmesine zemin hazırlamıştır. Bu yönüyle üretim süreci, hatırlanan yaşantıların bugünkü benlik tarafından yeniden yorumlandığı bir araştırma alanı oluşturmuştur. Böylece kişisel üretim süreci, geçmiş ile bugün arasındaki ilişkinin yeniden kurulmasına ve benliğin

kendi geçmişiyle kurduğu ilişkinin sorgulanarak sanat çalışmalarına kaynaklık etmesine olanak sağlamıştır.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2021). 20. yüzyıl Batı sanatında akımlar: Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla. Sel Yayıncılık.

Arter. (t.y.). Sarkis: Çaylak Sokak kitabından tadımlık. Erişim: 22.09.2026. https://argonotlar.com/sarkis-caylak-sokak-kitabindan-tadimlik/

Barrett, T. (2019). Neden bu sanat? (E. Ermert, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Bartlett, F. C. (1932). Remembering: A study in experimental and social psychology. Cambridge University Press.

Bedenlier, B. (2004). Müdahaleye açık yapıt [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. Marmara Üniversitesi.

Buffalo AKG Art Museum. (2003). Self Portrait as my Mother Jean Gregory from the series Album. Erişim: 22.09.2026. https://buffaloakg.org/artworks/p2004142-self-portrait-my-mother-jean-gregory-series-album

Craik, F. ve Moscovitch, M. (2024). Endel Tulving (1927–2023). Canadian Psychology / Psychologie canadienne, 65, s. 71-73. Erişim: 12.05.2026. https://www.researchgate.net/publication/377989515_Endel_Tulving_1927-2023

Do Ho Suh: Home within Home. (2012, Mart). Erişim: 28.05.2026. https://www.e-flux.com/announcements/34391/do-ho-suh-home-within-home

Fleming, J. ve Honour, H. (2016). Dünya sanat tarihi. İstanbul: Alfa Yayınları.

Girgin, F. ve Tutak, Ü. (2023). Sanatın izleri: Sanatçı günlükleri ve defterleri. Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi, 6(10), s. 36-57. https://doi.org/10.29228/usved.68296

Göçmen, G. (2016). Jude the liminal: A catastrophic pursuit? Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 56(2), s. 287-301.

Gombrich, E. H. (t.y.). Sanatın öyküsü. (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

James, W. (1890/2024). Psikolojinin temel ilkeleri (İ. N. Polat & Y. Büyüköz er, Çev.). Mitra Yayınları. (Özgün çalışma 1890'da yayımlanmıştır.)

Kocabaş, O. (2025). Hâfıza, dezenformasyonun/yanlış bilginin yayılmasının sebeplerinden biri olabilir mi? Filistin haberlerinin seri yeniden üretimi üzerine bir uygulama. Adam Academy Journal of Social Sciences, 15(2), s. 543-588. https://doi.org/10.31679/adamakademi.1524733

Le Voi, M. E. (1984). Elements of episodic memory by E. Tulving [Kitap incelemesi]. Psychological Medicine, 14(3), s. 708-709. https://doi.org/10.1017/S0033291700015361

May, R. (2019). Yaratma cesareti. (A. K. Sülün, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

May, R. (2022). Kendini arayan insan. (N. B. Çelik, Çev.). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

Museum of Modern Art (MoMA). (1955). Robert Rauschenberg, Bed. Erişim: 27.07.2026. https://www.moma.org/collection/works/78712

Museum of Modern Art (MoMA). (t.y.). Mona Hatoum: Measures of Distance. Erişim: 22.09.2026. https://www.moma.org/collection/works/118590

Read, H. (2018). Sanat ve toplum. (E. Kök, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Roediger, H. L. (2008). Things that go bump in the mind: How theory guides memory research. Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition, 34(3), s. 455-464. Erişim: 22.05.2026. http://psychnet.wustl.edu/memory/wp-content/uploads/2018/04/roediger-2003.pdf

Sağlam, M. (2022). Do Ho Suh'ta ev, kimlik ve farklılığın bildiriminin bir gösterim alanı. Erişim: 09.06.2026. https://saglamart.com/do-ho-suhta-ev-kimlik-ve-farklilik-bildiriminin-bir-gosterim-alani

Singerman, H. (2008). The "Educational Complex": Mike Kelley's Cultural Studies. October, 126, s. 44-68. https://www.academia.edu/10366625/Mike_Kelleys_Cultural_Studies

Tanya Bonakdar Gallery. (t.y). Gillian Wearing. Erişim: 22.09.2026. https://www.tanyabonakdargallery.com/artists/64-gillian-wearing/

Tulving, E. (2002). Episodic memory: From mind to brain. Annual Review of Psychology, 53, s. 1-25. https://doi.org/10.1146/annurev.psych.53.100901.135114

Turner, V. W. (1969). The ritual process: Structure and anti-structure. Ithaca, New York: Cornell University Press. https://www.academia.edu/11040678/Victor_Turner_The_Ritual_Process_Structure_and_Antisctructure

University Art Museum, University at Albany. (2013). Day after day: The diaristic impulse. University at Albany. Erişim: 22.09.2026. https://archive.universityartmuseum.org/images/PDF/2013%20Diary.pdf

Üner, S. Ö. (2012). 15.-17. yüzyıllarda Batı resminde döngüsel zaman olarak mevsimler teması [Sanatta yeterlik eser metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Açık Bilim, Sanat Arşivi.

Van Gogh, Vincent. (2022). Theo'ya Mektuplar. Erişim: 15.07.2026. https://archive.org/details/vincent-van-gogh-theoya-mektuplar

Van Gogh Museum. (1888). The Bedroom. Erişim: 15.07.2026. https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0047v1962

Wagoner, B. (2013). Culture and mind in reconstruction: Bartlett's analogy between individual and group processes. R. Korir, A. Marvakis, J. Motzkau, D. Painter, G. Sullivan, S. Triliva ve M. Wieser (Ed.), Doing psychology under new conditions (s. 21-35). Concord, CA: Captus Press. https://www.academia.edu/1851721/Culture_and_mind_in_reconstruction_Bartletts_analogy_between_individual_and_group_processes

Whitney Museum of American Art. (1995). Mike Kelley | Educational Complex. Erişim: 22.08.2026. https://whitney.org/collection/works/10293

YAYIMLAMA VE FİKRÎ 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)

29/ 09/ 2026

Berivan Nur YILDIR

*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 korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı 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 çıkarlan 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 iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere 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.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez 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 bütününü 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 Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

29/ 09/ 2026

Berivan Nur Yıldır

YÜKSEK LİSANS TEZİ/ SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORİJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

SANATTA KİŞİSEL BENLİK VE HAFIZA KATMANLARI

Yukarıda başlığı verilen Tez/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
25.09.2026	59	130.192	28.09.2026	%2	3659785247

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/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. (30/09/2026)

Berivan Nur Yıldır

Öğrenci No.:23232749

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
x			

DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR.
Prof. Ayşe BİLİR

MASTER'S THESIS /ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

LAYERS OF PERSONAL SELF AND MEMORY IN ART

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitinplagiarism 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
25.09.2026	59	130.192	28.09.2026	%2	3659785247

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 futuredetection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to thebest of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (30/09/2026)

Berivan Nur Yıldır

Student No.: 23232749
Department: Resim
Program/Degree:

Master's	Proficiency inArt	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED
Prof. Ayşe BİLİR