



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

KENDİNİ SABOTE ETME İMGELERİ

Dilara TURAN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

KENDİNİ SABOTE ETME İMGELERİ

Dilara TURAN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Dilara TURAN tarafından hazırlanan "Kendini Sabote Etme İmgeleri" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanaat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı Prof. Hüsnü DOKAK

Jüri Üyesi (Danışman) Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN

Jüri Üyesi Dr. Öğr. Üyesi Kutlu GÜRELLİ

Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

KENDİNİ SABOTE ETME İMGELERİ

Danışman: Prof. Dr. Necla RÜZGAR KAYIRAN

Yazar: Dilara TURAN

ÖZET

Benliğin yapılanma aşamasında, öncelikli olarak ebeveynlerini rol model alan birey, bu süreçte kendini güvende hissetmek, değer görmek ve hem ailesi hem de toplum tarafından onaylanma ihtiyacı güder. Bireyin çocukluktan erişkinliğine kadar uzanan yolculuğunda, tinsel ve fiziksel ihtiyaçlarını doyumuna ulaştıracak kaynaklardan yeterince beslenememesi hatta bu yolculuğa travmatik deneyimlerin eşlik etmesi, benliğinde yıkıcı ve aşağılayıcı yönelimlerin yuvalanmasına sebebiyet vereceği gibi kimliğinin inşa aşamasında bölünme yaşamasına da neden olabilmektedir. Deneyimlenen bu bölünmüş benlik (gerçek ve sahte benlik) bireyin hem öznel hem de toplumsal konumunu kendi öznel varlığının arzuladığı biçimde inşa etmesini engelleyebilmektedir. Öznenin gerçek (öz) ve sahte (sosyal) benliği arasında gerçekleşen bu çatışma durumu, bireyin kendini sabote etme eğilimine iterek, birçok olumsuz duygu (korku, endişe, öfke, içe kapanma) ve davranış öz-yıkıcı şiddete dönüşerek özünden uzak bir kimlik deneyimlemesine sebebiyet verebilmektedir. Bu çalışmada; kendini sabote etme eğilimi gösteren bireyin, kendi benliği ile ilgili yaşadığı çatışmaları ortaya çıkarmasında kinetik bir rol oynayan sanat ile ilişkisi ele alınacaktır. Bu ilişki ise sanatçının kimi zaman bedenini bir sanat nesnesi olarak kullanıp öznelliğini bozguna uğratarak, iç dünyasında barındırdığı ruhsal çatışmaları “kendini sabote etme” kavramının izlerini taşıyan imgelerle sanat eserlerine yansıtılması altında incelenecektir. Kendini sabote etme kavramının yaratıcılık ve üretkenliğe olan etkileri, sanatçıya ve bilhassa sanata kattığı etkili dönüşümler özdeşleştirilecektir.

Anahtar Sözcükler: Sanat, kendini sabotaj, imge, benlik, öz-yıkıcılık, beden, performans sanatı, fotoğraf.

SELF SABOTAGE IMAGES

Supervisor: Prof. Dr. Necla RÜZGAR KAYIRAN

Author: Dilara TURAN

ABSTRACT

In the structuring phase of the self, the individual who takes the role model of his/her parents wants to feel safe, to be valued and to be approved by both the family and the society. In the individual's journey from childhood to adulthood, the inadequacy of nutrition from the sources that will satisfy his/her spiritual and physical needs and the traumatic experiences may lead to destructive and derogatory tendencies and also the division during the phase of the construction of identity. The experience of the divided self (real and false self) can prevent the individual from constructing both his/her subjective and social position according to his/her own subjective wishes and desires. This confrontation of subject between the real (self) and false (social) can lead to self-sabotage tendency and cause many negative emotions (fear, anxiety, anger, self-enclosed) and behaviors (self-realization), which turn into self-destructive violence and this may end up to the experience of identity that is distant from the essence. In this study; it has been approached to the relationship between the individual, who demonstrate the tendency of self-sabotage and the art that plays a kinetic role to come out his/her conflicts about the self. This relationship will be examined from the point of an artist, who uses the his/her own body as an art object to defeat his/her self and reflects the spiritual conflicts in the inner world by using images that bear the traces of the concept of self-sabotage. The effects of self-sabotage on creativity and productivity will be identified with the artist and in particular with the positive acquisitions, which brings to the art.

Keywords: Art, self-sabotage, image, selfness, being sabotage yourself, body, performance art, photography.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER	iii
GÖRSELLER DİZİNİ	iv
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: KENDİNİ SABOTE ETME.....	3
1.1. Kendini Sabote Etme ve Sanat	7
1.1.2. Boşluğa Gömülen Kök: Ana Mendieta	12
1.1.3. Gölgede Aydınlanan Benlik: Francesca Woodman.....	21
1.1.4. Kendini Kutsayan Canavar: ORLAN	29
1.1.5. Acının Ruhuna Övgü: Marina Abramovic.....	39
2. BÖLÜM: KENDİNİ SABOTE ETME İMGELERİ: GÖLGE	50
SONUÇ	64
KAYNAKÇALAR.....	66
ETİK BEYANI	69
ORİJİNALLİK RAPORU.....	70
ORIGINALITY REPORT.....	71
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	72

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Imagen the Yagul / Silueta Serisi. Ana Mendieta,1973	15
Görsel 2. A Tree of Life / Silueta Serisi. Ana Mendieta,1976	16
Görsel 3. "Untitled" / Silueta Serisi. Ana Mendieta,1977	17
Görsel 4. "Untitled" / Silueta Serisi. Ana Mendieta, 1976	20
Görsel 5. Soul Silhouette on Fire. Ana Mendieta,1975.....	20
Görsel 6. Space2. Francesca Woodman, 1976.....	23
Görsel 7. Space2. Francesca Woodman, 1976.....	24
Görsel 8. Space2. Francesca Woodman, 1976.....	26
Görsel 9. Self-deceit. Francesca Woodman,1978	27
Görsel 10. Omnipresence. ORLAN, 1993	30
Görsel 11. Blood Drawing. ORLAN, 1992	31
Görsel 12. Reliquary of My Flesh. ORLAN, 1993	32
Görsel 13. A Map of ORLAN's Carnal Art Project. ORLAN, 1987.....	33
Görsel 14. The Reincarnation of Saint-ORLAN. ORLAN, 1993.....	34
Görsel 15. Omnipresence. ORLAN, 1993–94.	35
Görsel 16. Thomas Lips. Marina Abramovic, 1975.....	45
Görsel 17. Rhytm 0. Marina Abramovic, 1974.....	47
Görsel 18. Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful. Marina Abramovic, 1975.....	48
Görsel 19. 07.03.2017, Dilara Turan, 2018.	52
Görsel 20. 20.11.2017, Dilara Turan, 2017.	53
Görsel 21. 05.12.2017, Dilara Turan, 2018.	55
Görsel 22. 04.01.2018, Dilara Turan, 2017.	56
Görsel 23. 17.01.2018, Dilara Turan,2019.	57
Görsel 24. 25.03.2018, Dilara Turan, 2018.	57
Görsel 25. 16.06.2018, Dilara Turan, 2019	59
Görsel 26. 04.10.2018, Dilara Turan, 2019	60
Görsel 27. Kristal Göz, Dilara Turan, 2017.....	61
Görsel 28. Ruhun Anatomisi, Dilara Turan, 2017	63

GİRİŞ

İnsan doğası gereği etkin ve sosyal bir varlıktır. Varlığını sürdürebilme sürecinde topluma ihtiyacı olan birey, bu deneyimin içinde sürekli olarak bir yabancılaşma ve yalnızlaşma tehdidi ile de karşı karşıya kalabilmektedir. Bununla birlikte birey, bu ilişkiden kendini mahrum etmemek için sosyal benliğini oluşturur. Sosyal benlik, insanın öz benliğinin yanında bir koruma ve savunma görevi görerek, toplumla uyum içinde bir ilişkide sürdürmesine yardımcı olur. Kurulmaya çalışılan bu denge diğerleri açısından herhangi bir problem yaratmazken, insanın kendiliğindenliğini örten ve hapseden bir hal alabilmektedir. Sosyal benlik ile öz benlik (kendiliğinden etkinlik) arasındaki bu çatışma çoğu zaman bireyin çeşitli ruhsal bunalımlara sürüklenmesine, kendiliğinin sekteye uğramasına ve öz varlığından uzaklaşmasına da yol açabilmektedir.

Bu çalışmanın birinci bölümünde; bireyin deneyimlediği çoklu benlikler (öz ve sosyal benlik) arasındaki çatışma süreci ile ilişkili kavramlardan biri olarak tanımlanan kendini sabotaj ediniminin, bireyin ruhsallık sürecinde ortaya çıkmasına neden olan etmenler odak noktası alınarak, bilimsel ve psikolojik bulgularla kavramın açıklanması sağlanacaktır. Bireyin varlığını tehdit eden, olumsuz duygusal dönüşümlerin çözümlemesinde ve anlamlandırmasında, yaratıcılık kavramı ile ilişkisi incelenerek, kendini sabote etme kavramının sanat içindeki dönüşümüne değinilecektir.

İkinci bölümde; sanatsal karakteristiklerinin oluşumunda kendini sabote etme kavramıyla ilişkili olarak, sabotajcı bir tavır benimseyen sanatçıların, dış güçlerin etkisiyle benliklerinde yuvalanan yıkıcı edinimlerin ve ruhsal çatışmaların sanatsal yaratıcılıklarında etkili bir enerjiye dönüştürme süreçleri incelenecektir. Ana Mendieta, Francesca Woodman, ORLAN ve Marina Abramovic gibi benliklerinde sabotajcı bir tavır takınarak sanat alanında etkili iz bırakmış sanatçıların, otobiyografik geçmişleri ele alınarak çocukluk dönemlerinden yetişkin dönemlerine kadar deneyimlediği bilinç dışı olguların, benliklerinde kendilerini sabote etmesine neden olan travmaların yaratıcılıklarına nasıl ivme kazandırdığı, psikolojik kavramlar ile tartışılarak ve kendini sabote etme kavramı ile ilişkilendirilecektir.

Anavatanından çocuk yaşta sürgün edilerek köklerinden uzaklaşmak zorunda kalan, “Silueta” serisi ile sürgün yarasının benliğinde açtığı travmaların izlerini, doğaya bıraktığı kendi silüetlerine dönüştürerek yok olmaya bırakan Kübalı performans sanatçısı Ana Mendieta’nın, bireysel varlığı ile sanat ile olan ilişkisinin hikâyesi ele alınacaktır. Çocuk ve yetişkin arasında kalan benliğin içsel parçalarını siyah-beyaz günlüklere dönüştürerek anlatan fotoğraf sanatçısı Francesca Woodman’ın “Space2” serisi Jung’ın “Persona” ve “Gölge Arketipi” ile “Self- Deceit” adlı serisi ise Lacan’ın “Ayna Evresi” kavramı çerçevesinde gözlemlenecektir. Vücudunu estetik ameliyatlara ile yeniden yaratarak, bedenini ilk kez sanat nesnesi olarak kullanan Fransa kökenli performans sanatçısı ORLAN’ın, bedeninin parçalandığı ve kesildiği ameliyat performanslarının Julia Kristeva’nın “Abject” kavramı ile olan ilişkisi göz önüne alınacaktır. Sanatçının kendisine karşı saldırgan ve sabotajcı bir tavır benimseyerek süreksiz ve özgür bir beden yaratma seyri irdelenecektir. İnsanın bedensel ve zihinsel sınırlarını sorguladığı performanslarıyla, hem toplumsal hem de sanatsal bağlamda “acı” kavramının tanımını yeniden tanımlayan Sırp performans sanatçısı Marina Abramovic ’in eserleri Winnicott ’un “Sahte Benlik” kavramıyla ilişkilendirilecektir.

Tezin son bölümünde ise bireysel olarak deneyimlenen kendini sabote etme deneyiminin kişinin gerçek ve sahte benliği arasındaki çatışmaların bilinçaltındaki yansımaları psikolojik olarak ele alınarak desen ve video çalışmaları ile yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu çalışmalarının kavramsal ve uygulamalı olarak tez çalışması ile bütünleşmesi amaçlanmıştır.

1. BÖLÜM

KENDİNİ SABOTE ETME

Zayıf doğuyoruz, kuvvete ihtiyacımız var. Her şeyden mahrum doğuyoruz, yardıma ihtiyacımız var. Yaşamak için gereksinim duyduğumuz her şeyi bize eğitim veriyor. Peki eğitimi bize kim veriyor? Her şeyden önce doğuştan gelen yeteneklerimiz var, yaşadığımız süre boyunca insanlar tarafından eğitiliyoruz ve bizi etkileyen olaylardan edindiğimiz tecrübeyle olgunlaşıyoruz. Bize eğitim veren insanların bizim için çizdiği yol ile yaratılışımıza uygun olan yol zıt yönleri işaret ettiğinde ise ruhi karışıklıklar yaşıyoruz. Yürümemizi istedikleri yolun sonu bize mutluluk getirmeyecek, ancak diğer yolda yürümemiz için de teşvik edilmiyoruz. Bütün hayatımız boyunca böyle çarpıştığımız ve dalgalandığımız için kendi kendimizle uyuşamadan, ne kendimiz için ne de başkaları için iyi işler yapamadan hayatımızı tamamlıyoruz" [...] der (Rousseau, 2007, s. 12-13).

İnsan, sahip olduğu bilişsel ve fiziksel niteliklerin sınırını aşmaya meyilli olan bir varlıktır. Bu bir dürtü olarak da öz-yeterlilik algısıyla bileşerek kişiyi, çocukluk dönemlerinden başlayarak yetişkinlik çağına kadar takip eder. Kişinin öz-yeterlilik düzeyinin, kişinin özgül niceliğinin belirlenmesinde de belirleyici bir rol oynadığını söylemek gerekir. Bu rolün işlevselliği, insanın öznelliğini de tanınmasında veya tanımlanmasında etkilidir. İnsanın sosyal ve değişken yapısının yanında var olan bireysel tarihi, ebeveyni ve diğeri ile olan ilişkisi bireyin kendiliğindenliğini sürdürmesini sekteye uğratabilir. Bireyin "kendiliğinden etkinliği" ne anlama gelir? Kendiliğinden etkinlik, kendisinin dışında olan şeyleri psikolojik ve zihinsel olarak etki altında kalmaksızın, benliğinin temel parçalarını bastırmadan dışa vurarak deneyimlemesidir. Erich Fromm'a göre kendiliğinden etkinlik "insanın yalnızlık korkusunu ve benliğinin bütünlüğünü feda etmeden" yenebilme yollarından biridir (Fromm, 2010, s.216). Kendiliğinden etkinlik bireyin benliğinin özgürce yaşantılamasıyla da ilişkilendirebilirken bu etkinlik kişisel kimliğin ortaya çıkışında önemli bir rol oynar. Bireyin benliğini keşfetme ve bu keşif yolculuğunda kendiliğinden etkinliği sürdürebilmesi pek tabii kişinin kolayca uyum sağlayabileceği bir olgu değildir. Bu süreci zorlaştıran neden belki de benlik kavramının fragmanter ve değişken bir kurgu oluşudur. İnsanın biyolojik hayatındaki yaşama devam etme içgüdü; benliğin sürdürülebilirliğinde, benlik bütünlüğünü tamamlamada veya kendini arama yolculuğunda da bir mücadele olarak tanımlanabilir. Bu mücadelede de benlik, bilinç ve bilinç dışında bir bölünme yaşarken aynı zamanda somut ya da soyut olarak kendi için güvenli bir alana ihtiyaç duyar. Bu güvenli alan ilk olarak

anneyle özdeşleşirken daha sonra aile, okul ve dış çevreyle devam eder. Anne ve çocuk arasındaki güven duygusunun gelişimi ve onaylanma ihtiyacı ise bireyin özellikle öz-yeterlilik algısıyla yakından ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Bandura, öz-yeterliliği “bireyin, belli bir edimi gerçekleştirmek için gerekli eylemleri/süreçleri düzenleme ve yürütme becerisine ilişkin yargısı” olarak tanımlarken, bu algının bireylerin dışarıdan değerlendirilmesiyle de doğru orantılı olduğunu belirtir (Bandura, 1997, s.2).

Gerçekleştirdiği ve gerçekleştireceği düşünce ve davranışlarda ebeveynini rol model alan birey, benliğinin içsel çemberinde, ebeveyn müdahalesi ile birlikte açık bir etkileşime girer. Benlik, ebeveynlerin onayı ile değer kazanmaya başlar. Bunun sonucunda birey de onaylanma ölçütü olarak ebeveyni görerek içselleştirme sürecine girer. Bu onaylanma devamında da öz-yeterlilik duygusunun kuvvetlenmesine olanak sağlar.

Öz-yeterlilik algısının çocukluk dönemlerinden itibaren geliştirilmesinde ebeveynler ve onlarla olan ilişkiler hassas bir role sahiptir. Benlik gelişiminde oldukça önemli olan ebeveyn-çocuk etkileşiminin kalitesi, bireyin gelecek dönemlerdeki yaşam kalitesini ve davranış örüntülerini etkilemektedir (Üzar-Özçetin, Hiçdurmaz, 2016, s.151).

Çocukluk sürecinden itibaren devreye giren öz-yeterliliğin gelişim sürecini takip ettiğimizde; bireyin sosyal hayatını, diğerleri ile olan ilişkisini ve iletişimini, kendini değerlendirme algısını ve benliğinin oluşumunu önemli ölçüde etkilediğini gözlemlemek de mümkün olmaktadır. Ebeveynle olan ilişkisinde güven duygusu ve onayı tecrübe edinememek, bireyi derin bir aşağılanma duygusuna iter ve beraberinde kendini değersizleştirme ve kendine yabancı olma durumlarına neden olur. Öz-yeterlilik devre dışı kalır ve kendini gerçekleştirme sürecine olumsuz yönde katkı sağlar. Rousseau, bireyin bu olumsuz sürecinin bedelini kendine mal ettiğini düşünerek gelişim sürecini de bu yargıyla büyük ölçüde tehdit ettiğini vurgulamaktadır.

Kendisini sevmeyen ve onaylamayan birey, hissettiği duygulara veya gösterdiği davranışlarda da şüpheli, güvensiz ve aşağılayıcı yaklaşımlarda bulunabilir. Bu yaklaşımlar sonucunda öznel varlığını onaylamayan birey, hayatında gerçekleşen her olumsuzluktan kendini sorumlu tutmaya başlar. Bu durum kişinin kendisini sabote etmesine, kendini engellemesine neden olacak bir dizi davranışın temellerini attığı söylenebilir (Rousseau, 2002, s. 171).

Orijinal dilinde “self sabotage” olarak tanımlanan bu kavram Türkçe ‘de “kendini sabotaj” olarak çevrilmiştir. Bu çalışma çerçevesinde anlam bütünlüğünü sağlayarak daha iyi yansıtacağını düşünerek “kendini sabote etme” kavramı olarak kullanılacaktır. Kendini sabote etme, bireyin çocukluk döneminde tetiklenen ve genellikle erişkinlik döneminde kendini ortaya çıkaran bir durumdur. Bireyin kendisini sınırlayan davranış kalıplarında ortaya çıkan bilinçli arzular ile bilinçsiz istekler arasında var olan çatışmadır. “Kendini sabote etme davranışı, bireyin bir davranışı ya da ideali yerine getirebilecek kapasitede olmasına rağmen, bu işi başarıyla yapıp yapamayacağına yönelik endişe yaşaması ile karakterizedir” (Üzar-Özçetin ve Hiçdurmaz, 2016, 145).

Öz-yetersizlik duygusunun olumsuz etkileriyle başa çıkmaya çalışan birey, bu süreçte gerçekleştirmek istediği eylemler üzerinden kendini sabote ederek, kendiyile ilgili yıkıcı inançlar geliştirmeye başlar. Bu yıkıcı inançlar, öz güven duygusunun temelini devamlı olarak sarsılmasına yol açtığı gibi bireyin yapabilirlik potansiyeli konusunda farkındalığının azalmasına da sebep olabilir.

Rhodewalt ve Tragakis (2002) kendini sabotajın temelinde; “yeteneğin değişmezliği” (Dweck, 1999) algısının gelişimini sağlayan öğrenme yaşantılarının ve bireyin öz-değer duygusuna yönelik yaşadığı belirsizliğin (Berglas ve Jones, 1978) bulunduğunu öne sürmüştür. Daha özel olarak kendini sabotaj eğilimindeki birey yeteneğin sergilenebileceğine ancak geliştirilemeyeceğine ve yetenek düzeyinin yetersiz olduğuna inanmaktadır. Bu iki inanç sisteminin bileşimi kendini sabotaj davranışıyla sonuçlanmaktadır (Abacı ve Akın, 2011, s.1165).

Toplumsal çevreye adapte olmaya başladığında, ailesinden aldığı verilerle bu çevreye uyum sağlamaya çalışan birey, tam olarak özerk bir değerlendirme ve düşünmede pasif olarak kalır. Benlik gelişemez ve aslını bilmeden var olmaya çalışır. Engellenen veya bastırılan asıl benlik, kendini sürekli olarak boşlukta, anlamsız ve sınırlandırılmış hissederken bir yere aidiyet duygusundan da çoğunlukla yoksun kalır. Toplumsal uyumsuzluğa neden olur. Kötü-uyum, değerlendirme yetisinin yitimi, öz-yeterliliğinin kırılabilirliği ve iç görü eksiliği, ortaya çıkmaya fırsat bulamayan benlikte, yıkıcı ve bastırılmaya devam eden bir olgu olarak süreklilik kazanır. Tüm bu süreç kendini; korku, utanç, suçluluk, tedirginlik, alınganlık, kendini aldatma ve aşığılanma gibi duygularla da kendini sabote etmeye de açık hale getirir.

Bireylerin kendini sabote etmesi yaşam kalitelerini düşürüp ve performanslarını engellerken toplumun da kolektif olarak bu aksamaya etkisi oldukça fazladır. Bireyin kendini sabote etmesini bir problem olarak ele aldığımızda, toplumun da kişiyi sabote etmesi çoğunluk tarafından kabul gören normlarla birlikte gerçekleştiği için ortada bir problem olmaz ve bu alışageldik bir durum olarak kendini var eder. Öz doğasına giderek yabancılaşıma, toplumun kanaatleri doğrultusunda hareket eder. Toplumda yaşanan çatışma da aynı ailede olduğu gibi engelleme ve bastırma yöntemleriyle kendini saboteye dönüşür. “Bireyin olağan yaşama kendisini görünüşte normal ve başarılı bir şekilde uydurması ve uyumlaması “hakiki” benliğince gittikçe daha utanç verici ve/veya gülünç bir sahtekârlık olarak hissedilir” (Laing, 2015, s.145). Ötekileştirilmekten kaçan birey, benliğini yaşantılayamaz ve onunla iletişime geçmemeyi göze alır. Böylelikle içerde de, dışarda da varoluşsal açıdan yoksun ve yabancılaşıma hissedilir. Kendini sabote etme kavramını bu iki doğanın (benlik ve öteki) arasındaki çatışmanın ruhsal bir davranış belirtisi olarak da tanımlayabiliriz.

Bireyin deneyimlediği dışsal etkilere nazaran içsel etkilerin çözümlenmesi daha derinlemesine bir değerlendirme süreci gerektirmesi kişi için daha zorlayıcı bir durum haline alabilir. Bu durumu zorlaştırıcı etkenler için çokça örnek verilebilir. Kişinin özü ile bilgileri sadece dışarının geri bildirimini ile kıyaslayarak, benliğinin aynasını bu geribildirimlere göre yaratması ve bazen de özümüze ilişkin doğru bilgileri saptamak yerine, kendimizle ilgili olumlu bilgileri elde etmeye meyilli olmak belki de en doğru bilinen yanıltıcı davranışlardır. İnsanın hem kendi özüne hem de bulunduğu çevredeki engelleri içselleştirme ve çözümlenme süreçleri kişiden kişiye değişir ancak buradaki ortak nokta kişi eğer kişi kendi özünü tanımaya niyetlenecek davranışlarda bulunarak ve benlikleri hakkında bilgi edindikçe hem içsel hem de dışsal olan engellerle daha kolay bahşedebilme yetisini kazabilir. Benliğimize karşı sergilediğimiz yıkıcı davranışları bastırmaya çalışmak yerine onlarla yüzleşeceğimiz faaliyetlerden biri olan yaratıcı deneyim kişinin kendi özüyle ilgili çatışmaları aktararak yaratının aynasından içsel çözüm sürecini deneyimlemesine imkan veren bir alan olabilir. Bireydeki kendini sabote etme ediminin gözlemlenmesi ve çözümlenmesinde ise sanat, bir dışavurum alanı olarak tanımlanabilir. Baskılanan ve engellenen kendiliğindenlik, çıkış yolunu bir dışavurum deneyimi olan yaratıcı süreçte ortaya çıkabilir.

1.1. KENDİNİ SABOTE ETME VE SANAT

İnsan öznel varlığını keşfetmeye başladığı andan itibaren kim olduğunu ve hayatın anlamının ne olduğunu sorgulamaya başlar. Ancak bu soruların cevaplarını hala kimse verebilmiş değil, koca bir belirsizlik sisinin içinde varoluşumuza dair ipuçları arıyoruz. Çoğumuz bu yolculukta kimlik çatışması içine girerek büyük anlam kayıpları yaşıyoruz. Bunların beraberinde öz farkındalığının bilincine varmaya başlayan bireyin aynı zamanda bu farkındalığı tehdit eden olgulara karşı nasıl direnç kazanacağına karşı özveri eksikliği duyumsaması, kişinin kendiliğine karşı daha yıpratıcı ve yıkıcı bir safhaya geçmesine neden olabiliyor. Öz farkındalığın insan için özgür yaşamının önünde engel teşkil edebileceği düşüncesinin yeni olmadığını söyleyen John Gray, “yalnızca insana özgü olan, bilinç ya da özgür irade değil, iç çatışmanın olduğunu, kendiliğimizi ikiye bölen, birbiriyle çatışan dürtüler olduğunu” söylüyor (Gray, 2018, s.101).

Benlik, insanın kendini toplumdaki ayrı bir şekilde konumlandığı bir merkez olarak tanımlanır ancak bu merkez birey ve toplumun ayrıldığı bir yer olarak tanımlansa da benlik bireyin sosyo-kültürel ve toplumsal etkileşim aracılığı ile varlığını aktifleştirir. Benlik algısı kişide bebeklik döneminde gelişmeye başlayarak erişkinlik sürecine kadar kendisi ve kendisi dışında olanlarla ilgili düşünceleri ve yargıların karşılaşma anlarında ortaya çıkar. Kişinin öznel ve kendi merkezinin dışında olan çevre ya da insanlarla olan düşünce ve yargıların birbirleri olan etkileşimleri ve içselleştirme süreçleri benliğimizin örüntülerini oluşmaya başlar. Benlik, birey için onun varoluş merkezindeki bir çekmece içinde kilidi olan bir defter kadar mahrem olsa da toplumsal alana bağlı oluşu kilidin işlevselliğini yitirmesine neden olabilmektedir. Bu durum aynı zamanda kişiliğin mahrem merkezini yaşadığımız toplum içerisindeki süregelen sosyo-kültürel değişimlerin etki alanına açık olması arzularımızın, düşüncelerimizin ve eylemlerin ne ölçüde tamamen bize ait olduğu konusunda net tahliller yapmamızı güçleştirebilir.

Tarih boyunca dini otoriteden sonra yerini alan devlet otoritesi ve sonrasında ortaya çıkan kamuoyu otoritelerinin iktidarı altında olan insanın, bu otoriterden hala bağımsızlığını ilan edemiyor oluşu günümüzde türeyen yeni otoritelerin etkisi altında kaldığını görememektedir. Zaman geçtikçe bizi daha çok etkisi altına alan teknoloji

ve kitlesel iletişim araçları, sözde özgür olan çağdaş insanı, öznellik ve nesnellik rollerinin arasında bırakıyor. İnsanı ve onu öznelştiren parçaların yitimiyle ruhsal bir anksiyete yaratırken, iç dünyası içinde de çatışmaya neden olarak onun benliğinin önemini yitirmesine neden oluyor. Özellikle günümüzde teknolojik alanlardaki hızlı ilerleyişin sonucu olarak sosyal iletişim araçlarının sayısının ve çeşitliliğinin artıyor oluşu bu iletişim araçlardan biri ile karşılaştığımızda daha öncesinde yaptığımız gibi bireysel gereksinim niteliklerini sorgulamadan kendimizi teknolojinin akışkan örüntüsüne dâhil edebiliyoruz. Bugün de teknolojiyi insanlığa olan etkisini ayrı bir yerde konumlandırarak değil benliğimizin merkezine olan etkisini ele alarak tartışıyoruz. Özellikle günümüzdeki sosyal medya araçlarının işlevselliğinin dünden bugüne ki dönüşüm sürecini ele aldığımızda, birçoğumuzun hayatında sosyal iletişim araçlarının, insanın hayatını sürdürebilmesi için gerekli olan beslenme, barınma, sağlıklı yaşama ve korunma gibi temel ihtiyaçlardan biri haline geldiğini somut olarak hissedebiliyoruz. Sosyal medya araçlarının sanal benlik üretimlerini gerçekleştirmesine ve bu benliklerin deneyimlenmesine olanak sağlıyor oluşu kişinin içinde yaşadığı gerçek dünyanın maddi ve manevi eksiklerinden ve zorluklarından kaçmasına imkân veren bir ikinci evren konumundadır. Çağdaş insan kendine yeni kimlikler edinebilir ve çeşitli düzenleme programları yardımıyla fotoğraflarındaki yüz hatlarını değiştirerek çevrimiçi evrenin gerektirdiği biçimde benliğin revize edebilmekte ve bu prototip benliğe karşı aidiyet hissedebilmektedir. Çoğunluğun sosyal medyada prototipleşen benliklerin sunuş biçimi kitleler içinde normalleştirilmiş bir davranışa dönüşmesi insanın kendiliğindenliği üzerinde oluşabilecek tehditleri göz ardı edebileceğimiz kadar yeterli bir normalleştirme biçimi midir? Gün içinde uzun ya da kısa aralıklar dahilinde olsa da iki evren arasında gidip gelen birey bu iki dünyanın talepleri arasında gelişen çatışmalar kişinin benliğinin üzerinde içsel ve dışsal hasarlar verebilir mi?

İçsel ve dışsal olan alanlarda, var olan kusurların ve zorlukların üzerine gerçek dünyada gitmek, gerçekçi çözüm olanakları kurgulamak yerine, kişinin kendisindeki kusurlarına karşı örtüleme eylemlerini alışkanlığa dönüştürerek dış görünüşümüzde ve ifadelerimizde kusursuz tutumların rutin davranışlara dönüşmesi, çağdaş insanın varlığını nereye temellendireceğine dair cevaplanması güç olan sorular doğuruyor. Bireyin sosyal medya üzerinde yaptığı kişisel paylaşımların diğer insanlar tarafından beğeni alması kişinin beğenilme ve onaylanma arzusunu arttıracak gibi kişinin

benliğini ve davranışlarını dışarının onayını alarak şekillendirme çabası olarak ifade edilen narsisim davranışlarını içselleştirmesine zemin hazırlayarak kişinin benliğini oluşturan parçaları algılama yeteneğinin gücünü yitirmesine sebebiyet verebilir. Benliğin, diğer insanların onay parametresi üzerinde temellendirilmesi, güçsüzlük, çaresizlik ve yabancılaşma duygularının susturulması, hayal kırıklıklarından kaçarak yanlısamaların tercih etmesi, kişinin baskılama mekanizmasında kırılma yaratarak bireysel kimliğinde bölünmelere neden olabilir. Bu durum da kişinin hem içeride hem de dışarıda olana uyum göstermesi gittikçe zorlaşabilir. Böylece kimliğin özünün yitirilmesi ve özün doğallıktan yalıtılması kimlik yitiminden yaşamın engellemesine kadar gidebilir. Günümüzdeki sosyal iletişim araçlarının çağdaş insan üzerindeki etkilerine ek olarak internetin günümüzdeki tüketim kültürünün yönlendirme biçimine ve manipüle gücüne değinmek gerekiyor. Küresel ekonominin internet alanında yer edinmesi ürünlerin seri üretimini arttırışı, insanları her gün yeni bir ürünle karşılaşmasını sağlıyor. Özellikle bu ürünleri üreten firmaların pazarlama stratejilerinin kitleler üzerinde kuvvetli bir etkisi var: bireyin kişisel isteği onun kişisel ihtiyacıymış gibi manipüle ediliyor. Herhangi bir ürünü satın alırken ürüne olan ihtiyaç sorgulaması bir kenara itiliyor ve bilinçsizce sahip olma arzusu içinde buluyor. Baudillard' çağdaş toplumu, tüketim toplumu olarak tanımlayarak günümüzdeki tüketim kültürünün evirildiği süreç hakkında tespitleri oldukça etkilidir: "Gerçek ihtiyaçlar ile sahte ihtiyaçların arasındaki ayrımın ortadan kalktığını ve sunulan ürünleri satın almanın ve bunları sergilemenin toplumsal bir ayrıcalık ve prestij getirdiğini" vurgular. (Baudillard, 2018, s.273)

İnsan sadece özüne daha çok odaklanabildiği anlarda özgürlüğe giden yolu bir nebze daha aralayabiliyor fakat yalnız kalmamak ve ötekiyle var olabilmek için kendisini dış tehditlere de maruz bırakabiliyor. Bu tehditlerle ise kendimizi çoğu zaman yargılarken veya suçlarken bulup, diğerine uyum sağlamak zorunda bırakılmanın sıkışmışlığını yaşayabiliyoruz. Böylelikle insanın kendiliğinden etkinliği yaşantılayabilmesi de gittikçe çetrefilli bir durum haline gelebiliyor.

Benliğe etki eden dışarıdan gelen etkiler var olan ruhsal dinamiklerimizde olumlu ya da olumsuz etkiler yaratırken, bu etkilerin ortak özelliği özne olabilmenin kendisinde yarattığı engellemelerdir. Engellenen özne ise çoğu zaman kendini bir yalnızlık, değersizlik veya melankoli üçgeninde bulabilmektedir. Bireyselliğini özgürleştiren ve

besleyen arzuların kısıtlanması insanın ruhsallığında acıya ve belirsizliğe yol açabilmektedir. Ruhsal kökenli bu patolojilerin paylaşımını ya da aktarımını gözlemleyebileceğimiz sanatı/sanatçıyı, gerçek anlamda özneyle/benlikle bağlantılı dışavurumun simgeleştirildiği kendiliğinden etkinliğin dışı vurulduğu bir alan olarak ele alabiliriz. Sanatçı kişilik de bu deneyimlerden geçerken sadece onları deneyimlemekle kalmaz daha ileriye gider insan doğasının gizil boyutlarını arar, keşfeder ve ortaya çıkarır. Çerşinevski'nin de belirttiği gibi sanatçı "gerçekliğin yokluğu durumunda onun yerini tutacak bir güç ve insan için bir yaşam rehberi" olmaktadır (Çerşinevski, 2017, s.137). Sanatçı da insan doğasının manevi etkinliklerinin anlamını aramak ve bu anlamları toplumla yüzleştirmek gibi roller üstlenmektedir. İnsanın benliğini sarmalayan tüm bu sosyo-kültürel etken ve değişkenleri karşı farkındalık sürecini sanatçının idrak ve gözlem yeteneğini belirler.

Ancak sanatçılar genel olarak onların ruhsal gelişimine katkıda bulunan sosyal ve çevresel etkenlerden bağımsızcasına genellikle "acı'dan beslenen" "nevrotik" ve "depresif" olarak adlandırılmaktadır. Oysa sanatçı kişilik de bu insani süreçleri deneyimleyendir. İnsanın kendini tanıyabilmesi için ilk önce kendisiyle bütün gerçekliğiyle ilişkide olması ve deneyimlemesi gerekir. Birey çocukluk döneminde kendi imgesinin annenin üzerinden görür ve yaşamı boyunca kendiliğinin temsiline ihtiyaç duyar. Çocuklukta idealleştirilmiş ebeveyn imgesini arayarak kendisine temsil oluşturur ancak yetişkinlikte bunun yerini başka temsiller alabilir. Kohut'a göre insan daima kendilik nesnesine ihtiyaç duyar. Ona göre insanın fizyolojik olarak varlığını sürdürebilmesi için soluduğu oksijen ne kadar önemliyse, psikolojik açıdan varlığını sürdürebilmesi için kendilik nesnelere ihtiyaç duyması da o kadar önemlidir (Kohut, 1998, s.12). Kendilik nesnelere bireyin kendiliğinin uzamı olan nesnelere dir. Yaratıcı eylemler sonucunda ortaya çıkan yapıtların sanatçının kendilik nesnesini oluşturduğunu ya da benlik örüntülerini sanat yapıtına ne derecede yansıttığı elbette tartışmalı bir konudur. Bu nedenle bu çalışmayı oluşturan temel tartışma, bireyin kendiliğinden etkinliğini yaratıcı deneyim ile ne derecede gerçekleştirebildiği, ruhsal süreçlerinin yaratıcı süreçlerine hangi biçimlerde yansıttığı konular çerçevesinde ele alınacaktır. Yaratıcı deneyim sanatçının kendini anlamlandırmasına, yeniden yaratmaya ya da keşfetmesine olanak sağlar. Sanatçının kişisel hayatında da yaşantıladığı travmatik deneyimlerin benliğini korunmasız hale getirerek kendilik

etkinliğini dışarıdan ayrı bir şekilde yapıtı aracılığı ile soyutlar. Sanatçı yapıtı aracılığıyla benliği ile girdiği ilişkide bilinçli ya da bilinç dışı eylemlerde bulunabilir.

Bazen de bir sanat eseri bilinçdışı bir fanteziyi temsil ediyormuş gibi düşünülebilir; bu yaklaşımda, çocuksu arzulara, korkulara ve ilişkili savunucu işlemlere odaklanılabilir. Eser boyunca fantezilerin uğradığı değişiklikler ve dönüşümler incelenirken, görünenin ardında sürüp giden gizli bir hikayenin varlığı ortaya konabilir (Terbaş, 2016, s.5).

Kişinin kendi ya da dışsal nesnelere kurduğu ilişkilerdeki parçalanmaları bilinç dışı yönelimlerle yıkımları sanat yapıtıyla onarma ve tanımlama çabasında bulunur. Böylece sanatçı için yaratmanın kendisi, içsel ve dışsal alanın arasındaki anlamın yeni bir gerçekliğe dönüştüğü görüntüdür. Ancak bazen bu gerçeklikte ortaya çıkan çatışmaları yaratıcı sürecine aktarmasına neden olabilir. Bu aktarımların sanatçının yaratıcılık deneyimine olumlu ya da olumsuz katkı sağlaması konusunda kesin bir yargıda bulunamamak da insanın deneyimlediği ruhsal çatışmaları deneyimlemesine neden olan süreçleri ve yıkıcı edimin kökenlerini keşfetmemizi sağladığını ifade edebiliriz.

Sanatçıların bireysel tarihlerinin ya da otobiyografik geçmişlerinin sanat üretimlerine etkisini özellikle çağdaş sanatta gözlemek mümkün olmaktadır. Sanatı sadece estetik hazzın bir nesnesi olmaktan çıkararak, sanatçının kendini daha derin fikirlerle, düşüncelerle ve gerçekliklerle ifade etmesine yardımcı olan bir dinamiğe doğru ilerlemesine katkı sağlayan sanatçıların arasında Ana Mendieta, Francesca Woodman, ORLAN ve Marina Abramovic en göze çarpanlarıdır. Özellikle 1968 sonrası sanat dünyasındaki değişim ruhu her ne kadar geleneksel estetiği yıkıcı, şiddetli, rahatsız edici olsa da bu sanatçılar bastırılmış tarafın ortaya çıkmasına öncülük ederek ifade özgürlüğünün daha geniş bir yer edinmesini sağlamıştır. Ele alınacak sanatçılar, travmalarını yaratıcı deneyim aracılığı ile yapıtlarına nesnel bir biçimde aktararak izleyici etki altına alacak bir araca dönüştürmektedir.

Küçük yaşta, anavatanından sürgün edilmesinin ruhunda yarattığı aidiyet boşluğunu yeryüzüne bıraktığı silüetleriyle doldurmaya çalışan Ana Mendieta, ergen ve yetişkin kadın olmanın iç çatışmasını oto portrelerine yansıtan Francesca Woodman, toplumun güzellik normlarına karşı çıkmak için bedenini kullandığı cerrahi ameliyatlara aracılığıyla kimliğini tekrar yaratan ORLAN ve insanın zihinsel ve fiziksel sınırlarını zorlayan acı kavramını, insanın gerçekliğine uzanan bir bağlantıda

kullanan Marina Abramovic, kendini sabote etme kavramı doğrultusunda yapılan ruhsal ve otobiyografik temeller üzerinde çözümlenebilirken, yaratıcılık eğilimlerine olumlu katkıları üzerine çıkarımlar da ortaya konulabilmektedir.

1.1.2. Boşluğa Gömülen Kök: Ana Mendieta

Kübalı performans sanatçısı Ana Mendieta, 1948 yılında Havana Küba'da dünyaya gelir. Babası Ignacio Alberto Mendieta komünist partinin destekçisi ve aktif bir üyesidir. 1961'de Castro hükümeti ile birlikte Küba'da önemli siyasi değişikliklerin yaşanması ve bu siyasi kargaşanın ülkede yarattığı güvensizlik ortamı Mendieta'nın hayatındaki en önemli kırılma noktasıdır. Başta devrim yanlısı olan avukat babasının Komünist partiyle fikir ayrılıkları yaşamasının sonrasında Castro rejimi tarafından hapis cezasına çarptırılır. Baba Mendieta, hapis cezasına çarptırılmadan önce Ana Mendieta ve on dört yaşındaki ablası Raquelin'in komünist rejim karşıtı hareketlere katıldığını öğrenir. Castro hükümetinin geleneksel aile biriminin zayıflatacağına ve hükümetin ailelerin çocukları üzerinde söz hakkının olacağına dair ortaya atılan söylentiler sebebiyle birçok Kübalı aile endişeye kapılır. Katolik okullar kapatıldıktan sonra papazlar ve bazı dindar topluluklar ülkeden ayrılmayı önerirler. Tüm bu gelişmelerin sonucunda baba Mendieta, Ana ve Raquelin'in güvenliğini sağlamak için onları Amerika Birleşik Devletlerine göndermeye karar verir.

Ana Mendieta ve kız kardeşi Raquel'in Amerika Birleşik devletlerinin yürüttüğü Pedro Pan (Peter Pan) Operasyonu dâhilinde aileleri olmadan Amerika Birleşik Devletlerine giden 14.000'i aşkın çocuktan ikisidir.

Aralık 1960 - Ekim 1962 arasında, Pedro Pan Operasyonu kapsamında Amerika Birleşik Devletleri'ne 14.000'den fazla Kübalı çocuk yalnız seyahat ettirilir. Miami Katolik Refah Bürosu ve ABD Dışişleri Bakanlığı tarafından düzenlenen program, çocuklarının yeni devrimci hükümeti Marksizimle beyinlerinin yıkanmasından korkan Kübalı ebeveynlerin talebi üzerine gerçekleşmiştir. Program kapsamında, yaşları bebeklikten ergenliğe kadar değişen çocuklar, aile üyelerinin bakımına veya aileleri olmayanların durumunda, kamplara, yetimhanelere, yatılı okullara ve otuzdan fazla eyalette bulunan evlere yerleştirildi (Alvarez-Borland, 1998, s.166).

Mendieta'nın Amerika Birleşik Devletlerinin Iowa eyaletindeki sürgün hayatı, ailesinden, kültüründen ve ülkesinden koparılması, sosyal ve kültürel olarak yabancı olduğu bir yerde yaşamaya başlaması, ruhsal ve sosyal bağlamda oldukça zor koşullarla yüzleşmesine neden olmuştur. "Ablasıyla çeşitli evlat edinme kurumlarına

ve evlerine yerleştirildiler. Nordik kökenli insanların çoğunlukta olduğu Iowa'da derilerinin rengi yüzünden ırkçılığa, hakaretlere ve haksız suçlamalara maruz kaldılar” (Tanık, 2017, s.224). Başka bir ülkede ailesinin fiziksel yokluğuyla ve öteki olma ile çok küçük yaşta karşı karşıya kalan Mendieta, böylelikle aidiyet duygusunu yitirir. Bu da özellikle kendisiyle ve sosyal çevresiyle olan uyumunu oldukça zedelenir. Ablasının üniversiteye gitmesiyle tekrar bir duygusal yoksunluk yaşar. Beraberinde gelen depresyon ve iştahsızlık, psikiyatrik yardım almasına neden olur.

ABD'de göçmen ve Latin kökenli olmanın yanı sıra cinsiyeti dolayısıyla yaşadığı adaletsizliği ve ırkçı iklimin yarattığı ruhsal atmosferi deneyimlemesi, sanat kariyerinin oluşmasında önemli bir etmendir. Ana Mendieta'nın sanat dili 1960'ların ve 1970'lerin başındaki yeni kavramsal sanat biçimlerinin karakteristiğinden önemli ölçüde farklıdır. Sanatçının tüm eserlerini incelerken, çağdaş sanat akımları ve sanatsal etiketlerin kaçışını gözlemlemek önemli bir noktadır. Çalışmalarında bedeniyle kurduğu ilişki, kendisinin de tabiriyle “yeryüzü- beden” sanatı olarak ifade edilir. Toplumdaki egemen estetiğe ve normlara başkaldıran bir sanat anlayışına sahiptir. Yaratıcılık edinimlerinde ise otobiyografik etkiler görülerek, sıklıkla aidiyet duygusunun yitimlerine ve öteki ile uyum sorununun ruhsal izlenimlerine rastlamak mümkündür.

Mendieta'nın ait olduğu aile, çevre ve kültürel bağlar ile erken yaştaki kaybı, sanatsal üretiminde bir kişisel onarım çabası olarak kolaylıkla yorumlanabilmektedir. Cinsiyet, kayıp, beden, kimlik ve aidiyet gibi konuları temel alması da bu yorumu güçlendirmektedir. Sanatçı sadece kişisel deneyimlerini onarma çabasına yönelmeyi değil aynı zamanda da toplumdaki yerleşik egemen zihniyete karşı gelmeyi de amaçlamıştır. Sanat yaşamının ilk döneminde resim yapmaya başladıktan sonra imge mesajlarının, resim ile etkili bir biçimde bütünleşmediğini düşünür: “Resimlerim, istediğim imgelerin iletilmesi için yeterince gerçek değildi ve demek istediğim, resimlerimin güç sahibi olmasını, imgelerimin sihir göstermesini istedim” (Mendieta 1983'ten aktaran Rosenthal, 2013, s.11).

Iowa Üniversitesi'nde yüksek lisans programındayken Hans Breder'den intermedya derslerini almaya başlar. Deneysel sanat çalışmalarının gerçekleştiği bu programın etkileriyle; performans, beden ve arazi sanatı üzerine kurulu kavramsal bir sanat

sürdürmek için resim yapmayı bırakır. Deneysel sanat çalışmalarını gerçekleştirmesine aracılık eden 68' sonrası sanat alanının ve düşüncesinin dönüşmesinde etkili olan fikirlerinin yanı sıra savaş ve statüko karşıtlığı, sanatın kavram ve kurumlarının yerleşik düzenine karşı çıkış etkili olmuştur: resim çerçeveden, heykel kaideden iner. Sanatçının multimedya çalışmalarına rehberlik eden bu felsefe ve yeni performans sanatları, geleneksel resim ve heykel kategorilerinin ötesine geçen disiplinler arası çalışmalarını üretmeye teşvik eder. Bedenin yeni ifade olanaklarını ortaya çıkarmayı amaçlayarak, heykelsel bir tavırla yeni yaklaşımlarda bulunur. 1973'de Iowa'da ve Meksika'da gerçekleştirdiği çalışmalarla tamamen yeni artistik bir dil keşfeder.

Mendieta, 1973 yılının yazında Meksika'ya giderek, oranın çocukken ayrıldığı anavatanı olan Küba ile benzerlikler taşıması, sanatçının tabiat anayla bağlantı kurmasına ilham vermiştir. En etkili ve kapsamlı çalışması olan "Silueta Serisi"ni 1973-1980 yılları arasında oluşturur. Doğaya insani bir form kazandırarak, bedenini tabiat anayla birleştirir ve böylece ilk toprak-beden çalışmalarını oluşturur. Mendieta, bedenini doğaya göre biçimlendirerek bir birleşme yaşarken bu birleşme, kendisinin doğada geçici izlerini bıraktığı çalışmalar ile gerçekleşir. Silueta serisini (Görsel 1) oluştururken kum, ot, toprak, çamur, kan, su, kanat, çiçek ve taş gibi doğal materyallerden yararlanmıştır. Afrika kabile dinlerinin inanç ve ritüelleriyle, Afrika-Küba dinlerinden olan *Santeria* ile de bağlantı kurar. Silueta'daki hayat döngüsü, geçicilik, var oluş, ölüm ve kadınlık gibi temalar, Santeria ritüelleriyle etkileşime girer. Bu etkileşimde sanatçının tekrar Küba mirasıyla simgesel bir diyalog kurmaya çalıştığını görmek mümkündür.



Görsel 1. Imagen the Yagul / Silueta Serisi (Ana Mendieta,1973)
Erişim: <https://bit.ly/2KNFEYh>

Serinin ilk çalışması olan Imagen the Yagul'da sanatçı, çıplak bedenini çevreleyen kayaların arasında uzanıyordur. Vücudu beyaz çiçek ve yeşil yaprakların olduğu çiçeklerle kaplanmıştır. Çiçeklerin yoğunluğu da göğsünde ve yüzünde artmaktadır ve böylelikle sanatçının yüzünü, bu çiçek kümesinden ayırt etmek zorlaşır. İzleyici, sanatçının bedenini sadece bacaklarının ve kollarının oluşturduğu kontur çizgisiyle ayırt eder. Imagen the Yagul'un diğer çalışmalardan farklı olmasının nedeni, bir zamanlar var olduğu yeri belirten geçici bir silüetten çok bedeninin tam temsilinin orada bulunmasıdır. Mendiata 1983'te sanat çalışmalarını şöyle betimlemişti:

Son on iki senedir peyzajla kadın bedeni arasında bir diyalog gerçekleştiriyorum. Ergenliğimden anavatanımdan (Küba) koparılıp alınmış olduğum için rahimden (doğadan) atılmış olma hissinin ağırlığı altında eziliyorum. Sanatımla, beni Evrene bağlayan bağları yeniden kurmaya çalışıyorum. Bu annesel kaynağa bir geri dönüş. Toprakla bağlarımı tekrar tekrar kanıtladığım bu takıntılı edim, var olmaya duyduğum susuzluğun göstergesidir (Tanık, 2017, s.224).



Görsel 2. A Tree of Life / Silueta Serisi (Ana Mendieta, 1976)
Erişim: <https://bit.ly/2N9ocBF>

Giorgio Agamben, genetik bağların kişinin toplum içinde kabul görmesi için ön koşul olduğunu ileri sürer. Antik Roma'da sosyal kimliğin inşası evlerin atrium bölümlerinde saklanan ataların balmumu maskeleri ile sağlanırdı. Bu tarihsel bağ bireyin karar verme, eleştirme ve toplum içindeki politik konumunu belirleme gücünü temellendirerek kişiyi özgürleştiriyordu. Kölelerin bu tarihsel ve genetik bağların ispatından mahrum olması ise onların birey olarak tanınmalarının önündeki en büyük engeldi. Bu bağlamda Mendieta, yabancısı olduğu bir toplumda kendi öznel varlığını, ait olduğu kültürün ritüellerini sergileyerek ispat etmeye çalışıyordu (Balkır, 2018, s.255).

Meksika'nın karakteristik doğasının ve sosyo- kültürel yapısının anavatanı Küba ile benzerlik taşıması, Mandela'nın Latin kökleriyle tekrar bağ kurma deneyimi yaşamasını sağlarken kendi kimliğinin salt öznelliğine de ulaşmasını gerçekleştirir.

Sanatçı doğaya silueti ile ilgili izlenimler bırakırken kadın benliğinin de görünmezliğini ya da kaybolmuşluğunu gösteriyor gibidir. Bu silüetler belki de onun fiziksel ve ruhsal varlığını kaybetme isteğini ve öz benliğine karşı duyduğu yabancılaşmasını ifade ediyordu.

Mendieta'nın Küba'dan sürgünü ve Iowa'ya kendini ait hissedememesi ve orada dışlanması, ruhsallığında onu yok etmek isteyen anne imgesi ile buna tekabül eden dışarı atılması gereken, ölümcül, yabancı ve iğrenç (abject) bir kendilik imgesinin canlanmasına neden olmuş; dışarıdan besin almayarak yaşamak için anneye ihtiyacı olmadığını tüm güçlü bir şekilde kanıtlamaya çalıştığı bir mücadeleye dönüşmüş olabilir mi? (Tanık, 2017, s.277).

Kendi varoluşunu tekrar keşfeden Mendiata, bedenini ve kimliğini gözden kaybederek ortaya çıkarmaya çalışıyor “Ancak eriyip gitmek, aynı zamanda somut anlamda yer kaplamamak, yok olmak ve yaşama duyulan iştahın yok edildiği, kadınsı kıvrımların silindiği, çocuksu bir bedene sahip olmak değil midir?” (Tanık, 2017, s.277). Ana Mendieta doğada kendi izlerini bırakmasına rağmen bu silüetler, sıfat ve kimlikler tanımsızdır. Silüetini, doğanın değişken ve yıkıcı alanına bırakması, aidiyetsiz olan kimliğinin kaybolma arzusunu taşıyabilmektedir. Öz doğasına ulaşabilmek için dünyadaki fiziksel varlığını, doğanın yıkıcı etkisine bırakınca ruhsal olana ve kendi özüne ulaşma isteğini hissedebiliyoruz. Mendieta'nın var olmaya karşı duyduğu bu şiddetli özlemi gidermenin yolu, sanatçı için öncelikle bu dünyadaki varlığını yok etmektir.



Görsel 3. “Untitled” / Silueta Serisi (Ana Mendieta, 1977)
Erişim: <https://bit.ly/2HbC9KI>

Fotoğraf, görüntüde gerçek vücudu olmadığı halde, Mendieta'nın bedeninin peyzajla birleşen ve fiziksel varlığını gösteren yoğun kişisel eylemini belgeliyor. Vücudunun yeryüzüne doğru bastırılmasının şiddetli bir farkındalığını uyandırıyor ve bir sürgün olarak yaşadığı acıyı tekrar duyumsamasına yol açıyor.

...bu kendi kendine portre yapmanın mecazi bir temsil olmadığını, onun etrafındaki dünyada derin, sembolik bir girinti olduğunu not etmek önemlidir. Bu seride genel bir dışı form oyulmuş veya girintili veya kalıplanmış veya bazen toprağın kendisine bırakılmıştır. Bazen form çamurda, pislikte veya bir mağara duvarında kendini gösterir. Tüm bu siluetalar, bir zamanlar mevcut olan ve şimdi bulunmayan ya da gömülmüş bir şeyin kaba hatlarını andırıyor, ancak yine de görsel olarak yankısız ve gizlenmemiş ve kalıcıdır (Muñoz, 2011, s.192).

Mendieta, "Silueta" serisinde gerçekleştirdiği çalışmalarda bedenini, fotoğraf ve videolarla belgeler. Doğaya bıraktığı izlerde vücudunun şeklini ilkel tanrıça figüratifiğinde biçimlendirir. Sanatçı doğa ile kadın bedeni arasında kurduğu ilişkide, kadın bedeninin tarihselliğini yeniden sorgular ve ataerkil sistemdeki metalaştırılmış ve ikincilleştirilmiş kadın öznesini değil doğal olan dişliliği özne olarak ele alır. Psikolog ve psikanalist Danielle Knafo, 1970'lerin feminist sanatının Tanrıça Hareketi'ni anlatıyor,

...kadın dayanışmasını ifade etmek ve ataerkil tarafından silinmiş veya zarar görmüş hisseden kadınlara umut ve güçlenme duygusu vermek için birden fazla kaynaktan sembolizm çağrısı yapan sanatçılardan oluşan sanatçılardan oluşuyor (Knafo, 2009, s.128).

Mendieta'nın çalışmalarındaki feminist unsurlar: Kadın bedeni, tanrıça arketipi gibi öğeleri kullanması 1970 yılının feminist dalgasının performans ve beden sanatıyla ilişkilendirilse de sanatçı herhangi bir sanat akımında kategorize edilmekle ilgilenmediğini belirtir.

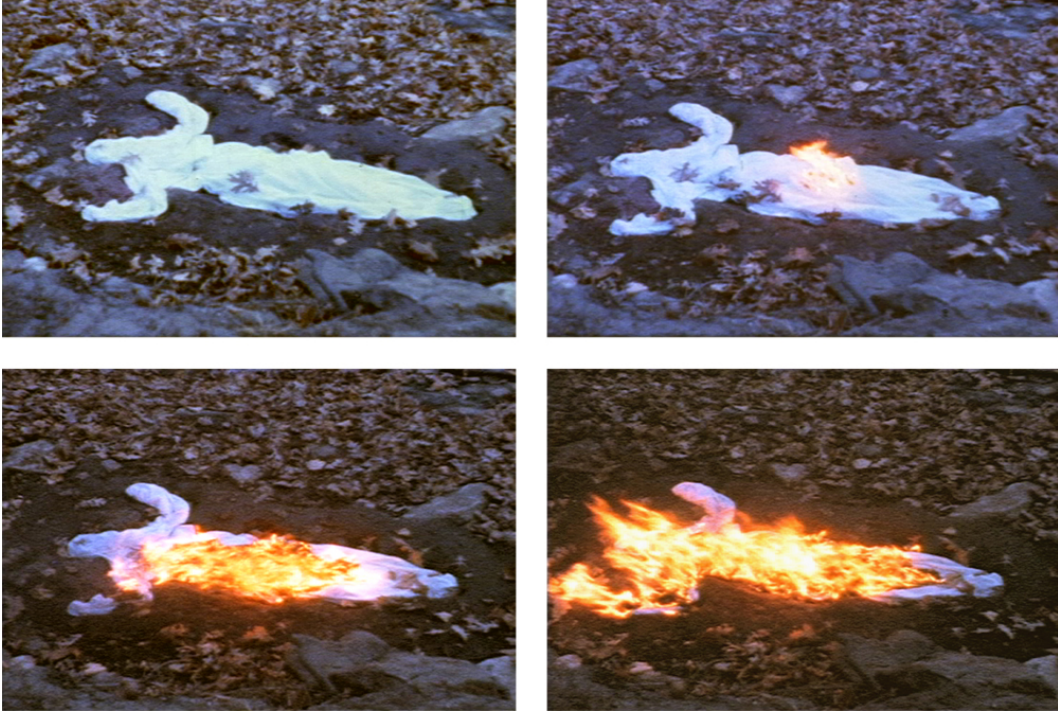
Sanatçı toprak-beden çalışmalarını kapsayan "Silueta" serisinde bireysel keşif, beden ve tinsel özgürlük kavramlarını ele alarak sanatta kendi özel alanını ve yaklaşımını yaratmıştır. Sanatçı izleyicinin dahil olmadığı performanslarında bedenin varoluşu ve yok oluşu arasındaki geçiş alanını da tanımlar. Bu sebeple artistik felsefesinde sorguladığı cevaplarını ataerkil yapılaşmanın içinde değil geleneksel olarak cinsiyeti dışı olan tabiat anada aradığını görürüz. Küba, Mendieta'nın yaratıcılığı için güvenli bir zemin oluşturur. Sanatçının, sürgün ile parçalanan benliği, toprak-beden heykellerinin doğada yarattığı boşluklarla yansıtılmaktadır. Mendieta doğaya bıraktığı izler ile sürgün yarasını onarma

sürecine girerek, aidiyete olan susuzluğunu gidermek için köklerini yeniden arar ve kendisini dünyanın bir parçası kılmaya çalışır. Sanatçı yersizleşme ve öteki olma duygusunun yarattığı yabancılık hissiyle kendi varlığını anonim bir kimliğe dönüştürür. Silüetlerin zaman içerisinde yok oluşu, yapıtın belki de sanatçının öznel varlığının sürekliliğini sağlama yolu olabilmektedir. Sınırları boşlukla çizilen anonim varlık, onu çevreleyen beden aracılığıyla doğaya bırakılan izler, tabiatın deviniminde yok olma riskini göze alır. Ana Mendieta, bedenini ve kimliğini açık bir şekilde sunmak yerine varlığına ait izleri doğa içinde silinmeye bırakarak kendini sabote ettiğini söyleyebiliriz. Mendieta'nın varlığını cisimsizleştirme ve yok etme çabası aşağıdaki (Görsel 4 ve 5) çalışmalarının yanında 200 eserle de çeşitlendirilebilir.

Mendieta'nın sanatı hayattayken gölgede kalır. 1985 yılında Newyork'daki bir apartmanın 34. katından düşerek trajik bir şekilde hayatını kaybetmesi, ölümüne dair ortaya çıkan şüpheler sanat dünyasında büyük ses getirir ve sanatçının ölümü eserlerinin tanınmasına yol açar. Eşi, heykeltıraş Carl Andre'nin, sanatçıyı ittiği düşünülür ve cinayet suçlamasıyla tutuklanır. Daha sonraki süreçte mahkeme, Mendieta'nın sanat yapıtlarını delil olarak incelemeye alır sanatçının intihara meyilli olduğuna karar verir böylece Andre serbest kalır. Sanatçının yapıtlarının ölüm nedenini açıklığa kavuşturmak için delil olarak kullanılması sanat dünyasında tepkiyle karşılanır. Ana Mendieta 1970 ve 1980'lerin avangart sanat hareketlerine (kavramsal sanat, performans sanat, beden sanatı, yeryüzü sanatı, kimlik sanatı) katkıları olan önemli bir sanatçıdır. Mendieta uyguladığı kullandığı temalarla ve dönemi içinde oldukça sıra dışı ve yenilikçi olan tekniklerle oluşturduğu eserleriyle günümüzde sanat dünyası içinde ilgi görmeye devam etmektedir.



Görsel 4. "Untitled" / Silueta Serisi (Ana Mendieta, 1976)
Erişim: <https://bit.ly/2Z9zQ4q>



Görsel 5. Soul Silhouette on Fire (Ana Mendieta, 1975)
Erişim: <https://bit.ly/2TG6yp1>

1.1.3. Gölgede Aydınlanan Benlik: Francesca Woodman

Fotoğraflarıyla öne çıkan sanatçı Francesca Woodman, 1958 yılında ABD'nin Colorado eyaletinin başkenti olan Denver'de sanatçı bir ailede dünyaya gelir. Babası ressam/fotoğraf sanatçısı, annesi seramik sanatçısı olan Woodman, küçük yaşlardan itibaren sanat ve entelektüel bir çevre ile iç içe bir hayat sürer. Woodman'ın on üç yaşındayken babasının kendisine fotoğraf makinası hediye etmesi, fotoğraf sanatına olan ilgisini giderek artırır. 1975-1979 yılları arasında Rhode Island Tasarım okulunda aldığı fotoğraf dersleri ile sanatsal yaratılarını oluşturmaya başlar. Sanatçı sonrasında Roma'ya giderek, orada bulunan avangart bir galeri ve kitapçı olan "Libreria Maldoror" müdavimi sanatçılardan birisi olarak sürrealizmden etkilenir. Bunların sonucunda Roma'da yaşadığı tecrübeler çalışmalarına yaratıcı bağlamda büyük bir ivme kazandırır.

Kadın bedeninin öznel sunuşunun sıra dışı hikayesini anlatırken, çoğunlukla bu hikayelerin ana karakteri de sanatçının kendisidir. Woodman'ın fotoğraflarındaki kadın imgesi, genel çerçeveden bakıldığında özellikle sanatçının ruhsal ve fiziksel olarak metamorfoz sürecinin yanında ergenlikten yetişkinliğe geçişteki ruhsal ikilemleri ile kayıplarını da anlatır.

Woodman otoportrelerinde bedenini; örtülmüş, gölgeli, silinmiş ve çerçeve (kadraj) dışına çıkarak sergilemiştir. Yüzü genellikle gizemli bir hava içerisindeyken, akışkan katmanlar birbirinden ayrı bir şekilde dağılmıştır. Aynı formda sergilediği hareket halindeki çoklu figürler, bir bütünün kırılmış kısımlarını temsil ediyor gibi görünür. Uzun pozlama tekniği ile oluşturduğu bu kurgulardaki diğer karakteristik bir tavır da Woodman'ın vücut hatlarının bulanıklaşması, bedeninin tanımlayıcı özelliklerinin temsilindeki belirsizliktir. Sanat tarihçisi Chris Townsend Woodman'ın fotoğraflarındaki öznenin belirsizliği hakkında "Bedenin merkezinde, foto grafik olarak oto portre benlik hakkında bilgi vadeder, kendisini varlık olarak tanımlamayan bir varlığın açık görüşe karşı gizliliği vardır." yorumunu yapar (Townsend, 2006, s.7-8).

Zamanın eskittiği izole mekan seçimleri, Woodman'ın çalışmalarında herhangi bir yaşam belirtisine rastlanmamasına neden olmaktadır. Yaşamdan kopuk bu

mekanlara bakıldığında, sanatçının iç ve dış dünyasının arasındaki alanın aktarımı hakkında bize fikirler verebilmektedir. Woodman, “Space 2” serisinde bulunan çalışmalarının birinde (Görsel 6), terk edilmiş olduğu izlenimi veren bir odada, çiçek desenli bir duvar kağıdı ile yüzünü ve vücudunun belli kısımlarını kaplamış bir biçimde, iki pencere arasında duvarın önünde durmaktadır. Chris Townsend, “Space 2” serisi hakkında terk edilmiş ev metaforunu sıklıkla kullanarak, Woodman’ın Charlotte Perkins Gilman’ın “The Yellow Wallpaper” romanından da simgesel anlamda esinlendiğini öne sürer. Romanda toplumun kadına biçtiği rolün ve baskıların etkisinde kalarak Victoria döneminde histerik çaresizlikle mücadele eden isimsiz bir kadın karakterin, yaşadığı bu histeri durumdan sıyrılması için kocası tarafından taşrada bir yazlık evine gönderilmesi ve burada geçirdiği iyileşme süreci anlatılır. Kadın karakter zamanının çoğunu geçirdiği yatak odasında bulunan sarı duvar kâğıdına negatif duygular besler ve duvar kağıdının arkasından dışarı çıkmak isteyen bir kadın olduğunu var sayarak kendini o kadınla özdeşleştirir. Bu da onu kendi bireysel özgürlüğünü elde etme sürecinde katastrofik ruhsal bir sürece iter. Bu bağlamda Woodman da kendini izole ettiği bir odanın içerisinde benliğini örterek onu duvar kağıtları arkasında gizler. Woodman’ın iki pencerenin arasında durması, dış dünyadan kendi iç dünyasını saklayarak kaçması veya iki dünya arasında girdiği çatışmanın bir yansıması olarak ifade edilebilir.



Görsel 6. Space2 (Francesca Woodman, 1976)
Erişim: <https://bit.ly/2TDVU1Q>

Woodman fotoğraflarında tanıdık olan nesne ve mekanları, yabancı ve tuhaf bir role büründürerek alışılmadık kompozisyonlar yaratabilmektedir. İç dünyasında barınan yıkıcı güçleri metaforik bir dille dışarı aktardığı dinamik, dışarıdan silinmiş ve bulanıklığın içerisinde gölgeli bir varlık olarak görülmektedir. İçsel parçalarını tek bir öznellikte birleştirme çabası, dış ortama uyum sağlayamayan veya saklanmayı ön gören bir olgu oluşturur. Dış dünyanın yanı sıra, içsel olarak bir ötekilik ve yabancılaşma ile de çevrelenmiştir. İçeri ve dışarı arasında birbiriyle bağlantı bulamayan benlik ise öznel ve nesnel olanın iç içe bir çatışmaya girmesine neden olur.

Ev kavramı bireyler için hem ruhsal hem fiziksel açıdan dış dünyaya karşı güvenli bir özel alan oluşturur. Woodman'ın oluşturduğu güvenli alan genellikle cansız, deformasyona uğramış ve parçalanmıştır. Sanatçının bedeni bu evler tarafından fiziksel olarak yutuluyor gibidir. Bedenin kadraj içerisindeki kinetik hallerini gözlemlediğimizde belirsiz ve histerik bir hava oluşur. Bu kinetikliğin yarattığı

belirsizlik, belirsizliğin yarattığı şüphe ise ergenliğin ve yetişkinliğin arasında deneyimlediği içsel çatışmaların varlığını silikleştiriyordur.

Woodman'ın fotoğraflarına özne olarak kendisini alır ve çoğu zaman bedenini çıplak olarak sergilemektedir. Bireysel kimliğini belirsiz ve şüpheli bir şekilde ortaya koyar. Sınırlı imge içerisinde sürekli olarak kendisini yeniden yaratıyor olması, benliğinin varlık ve yokluk arasındaki sorgulamasını veya çatışmasını barındırır. Sanatçının 1976 yılındaki bir diğer otoportresinde, hava içinde dağılan akışkan gölgeleri, var oluş şüphesini ve bu şüphenin aslında bir var olmama durumu yarattığını açıkça ortaya koyabilir (Görsel 7). Bu bağlamda benliğin bilinçli egosunun tanımlayamadığı kişiliğin, bilinçsiz tarafa atıfta bulunma durumu bize Jungcu psikolojideki persona ve gölge arketipi arasındaki ilişkiyi hatırlatmaktadır.



Görsel 7. Space2 (Francesca Woodman, 1976)
Erişim: <https://bit.ly/2NcmDRV>

Birey, öteki olan ile ilişkiye girdiğinde, sosyal rollerinin gerektirdiği ve giymeyi tercih ettiği maskeyi takar ancak bu maske, olumsuz bir davranışı veya kasıtlı olarak

kişinin kendisini yanlış tanıma eğiliminde olduğunu göstermez. Sosyal rolümüzü edinmeye çalışırken, reddedilme ya da diğer tehditlere karşı kendimizi savunmak için toplumun istediği kişiliğe bürünürüz. Bu uyum sürecinde de maskeyi yani personayı kullanırız. “Personamız, kendi kendimize yarattığımız ve başkalarının da bunu kabul edilebilir bulmasını umduğumuz bir formdur” (Stevens, 2014, s. 91).

Jung, personayı uyum arketipi olarak nitelerken, pozitif olarak kişinin ego ve psişesini olgunlaşma (büyüme) süresince toplumsal güçlerden korumasına yarayan bir zırh olarak da gösterir ancak diğer yandan da personanın öteki tarafından onaylanmayan özelliklerinin bastırılması kişi için tehlikeli olabilir. “Gittikçe olgunlaşan kişiliğin bu hoş karşılanmayan yönleri genellikle kişisel bilinç dışına itilir ve orada birikmeleri sonucunda kişiliğin bir başka yönü ya da kompleksi oluşur” (Stevens, 2014, s. 92). Bu bağlamda kişi uygun özellikleri personada gösterirken, uygun olmayanları bilinç dışında bastırır ve Jung bu bilinç dışı kişiliği yani uygun olmayanın bastırılmasını gölge arketipi ile tanımlar.

Jung’a göre gölge, kaçınılmaz bir biçimde personaya ait niteliklerin, karşıtlarını barındırdığı bir alandır. Persona bilinçtedir ancak gölge kendini bilinç dışı alana iter. Analiz edilen kişi açısından bakıldığında zaman, Jungcu analizde en zor süreçlerden biri gölgeyle yüzleşme anıdır çünkü gölge kendini sürekli olarak suçlu, değersiz ve onaylanmamış hisseder. Bu hislerin açığa çıkması ise reddedilme tehlikesi ile karşı karşıya olunduğu için bireyde endişe yaratır. Endişe ve yüzleşme ile gelen ruhsal acı Jung’a göre yüzleşilmesi gereken bir gerçekliktir çünkü personanın yanılışına mahkum kalmamak için bu gerçekliği yaşamamız önemlidir. Benlik asıl gücünü gölge içerisinde bastırılanın dışavurumundan alır.

Francesca Woodman’ın fotoğrafları, sanatçının persona ve gölge arketipleri arasındaki sıkışık kalmışlığını anlatıyor olabilir mi? Woodman’ın gölgesinde gizlenmiş ve yüzleşilmemiş olanın, öteki ile buluşmasında onaylanmamaya ait duygulara yol açması, erişkinliğinin kaçınılmaz yalnızlığı içerisinde kaldığını gösterebilir.

Sanatçının yetmişli yıllarda gerçekleştirdiği otoportrelerinden birinde (Görsel 8) Woodman bir sandalyenin üzerinde otururken yüzünde hafif şaşkın bir ifadeyle

objektife bakmaktadır ve bedeninin sandalye üzerindeki duruşu oldukça çekingendir. Sanatçının kendisinden başka kimsenin bilmesini istemediği, kendisi ile ilgili gizlediği veya bastırıldığı bir şey çekingen ifadesinde ortaya çıkmış gibidir. Zemin üzerinde açığa çıkan gölge ise asıl benliğinin bir projeksiyonu olarak yorumlanabilir. Burada benlik yine belirsizlikten ötürü bir var oluş çabası vermektedir. Sanatçının kendi iç dünyası (benlik), dış dünya (persona) ve bastırılmış olanla (gölge) ilişkisi, şüpheli bir tavırla birlikte kendini gerçekleştirememe üzerine de kurulmaktadır. Bu sancılı süreç de onu tek bir soruya itmektir: “Ben kimim?”.



Görsel 8. Space2 (Francesca Woodman, 1976)
Erişim: <https://bit.ly/2KDd2Cd>

Woodman, çalışmalarında benliğinin var oluş şüpheliğini; reddedilme endişesi ile gelen izole olma isteği, ötekenden saklanma ve açığa çıkma çekingenliği gibi kendini sabote eden ifadelerle yansıtır. Bu doğrultuda Woodman sanatı aracılığıyla otoportrelerinde psişesinin haritasını çıkarmaya çalışmıştır. Bu psişe haritasını, kullandığı ayna imgesinde, Lacan'cı bir bakış açısından da gözlemlemek mümkündür (Görsel 9).

Lacan'ın “Ayna Evresi” kuramında (Tuzgöl, 2018, s. 44-45), bebekler kendilerini aynada ilk altı aydan sonraki bir süreçte algılayıp fark edebilirler. Bu özenin ilk oluşumudur. Bebeğin aynadaki imgesiyle karşılaşması aslında bir yansımadır ve bu yansıma bebeğin öznesine ait değildir. Bu da öznde bir ayrıklık durumu yaratarak, onu bütünlük duygusundan uzaklaştırır ve öznesine karşı yabancılık hisseder. Öznde meydana gelen bu parçalanma birey için iki çeşit bir kayba neden olur. Bu kayıplardan biri, öznenin bütünlüğünün kaybı diğeri ise yansıyan imgeye ulaşamayacağının kaybıdır.



Görsel 9. Self-deceit (Francesca Woodman, 1978)
Erişim: <https://bit.ly/2Ze0a9O>

Woodman'ın “Self-deceit” serisinde ayna imgesi kullandığı fotoğraflardan birinde, sanatçı çıplak bir şekilde zemin üstünde duran bir aynaya bakmaktadır. Aynada beliren imgesinde sadece yüzünü görmekteyiz ve vücudunun neredeyse tümü bir duvarın arkasına saklanmış vaziyettedir. Aynayla olan bu karşılaşma yine Woodman'ın şüpheli ve belirsiz var oluş çabasındaki çekingenliğini ve savunmasızlığını ortaya koymaktadır. Aynaya yansıyan imgesiyle bir parçalanma yaşadığı ve bu parçalanmanın sonucunda yaşanan yabancılaşma duygusu,

gerçekliğin bulanıklığını dile getirmektedir. Bu bulanıklık, kendisini tamamlamamış olma gerçekliği ile de ilişkilendirilebilir.

Woodman, sanatında öncelikle vücudunu, psişesinin anlatımında bir imge olarak kullanmıştır. Fotoğraflarında bulunan duvar kağıdı, gölge veya ayna gibi diğer imgeler de bu anlatımı yaratıcı bir edinimle ve sürrealist bir bütünlükle güçlendirmektedir. İmgelerin anlatımı ise bizi sürekli olarak benliğinin çektiği bir var olma sancısının içine iter. Özerlik kazanamayan ve ötekiye hapsolmuş benlik; belirsiz, bulanık ve saklı olarak karşımıza çıkar. Benlik arayışının etkilerini sıkça gördüğümüz otoportrelerinde, sanatçı aynı zamanda izleyiciyi de fotografik süreçle birlikte bireysel keşif yolculuğuna davet etmektedir.

Woodman'ın otoportrelerindeki siyah beyaz etkilerin, iç dünyasının günlüğünün bir temsili olduğunu söyleyebiliriz. Kendisini hem silinen hem de tanımlanamayan bir özne olarak sergileyişi, sanatçının kendini sabote etme süreci ile karakterizedir. Depresyon ile mücadele eden Woodman, 1980 yılında ilk intihar girişimi sonrasında arkasında bir not bırakır:

Sonunda, mümkün olduğunca özenli ve kesin bir şekilde kendimle başa çıkmayı denedim... Bu noktada hayatım çok eski bir kahve fincanı tortusu gibi, çeşitli başarılar, bazı işler, sizinle olan arkadaşlığım, bazı eserleri bu karmaşanın bu narin şeyleri silmesinin yerine, genç yaşta ölmeyi tercih ederim (Gumpert, 2011).

Sanatçı ilk intihar girişiminden bir yıl sonrasında, 1981 yılında 22 yaşındayken depresyondan dolayı Manhattan'daki bir binanın çatısından atlayarak hayatını sonlandırır. Woodman'ın geride bıraktığı eserleri ölümünden 5 yıl sonra keşfedilir (1986) ve çağdaş fotoğraf sanatında trajik bir ikona dönüşür. Woodman'ın hayatının trajik bir şekilde sonlanması sanat eleştirmenlerinin sanatçının hayatı ve işleri arasında bir bağ kurulmasına teşvik eder. Sanat eleştirmeni Alan Riding, sanatçının 22 yaşında intihar edişinin çalışmalarının nasıl görüldüğünü etkilemek zorunda olduğunu iddia eder: "Daha sapkın bir şekilde, güçlü ve çoğu zaman rahatsız edici kendi portresinde kendini imha etmenin kanıtı olduğuna dair neredeyse bilinçsiz bir arayışı tetikler" (Riding, 1998) . Woodman'ın çalışmaları onun ölümünü gerçekten şekillendirdi mi yoksa otoportreleri ölümü ile ilgisiz miydi? Belki de en önemli soru geride bıraktığı 500 eser, hayatına devam etseydi ileride üreteceği eserlerin tohumlarını mı temsil edecekti? Önemli bir öngörüye sahip olduğunu söyleyeceğimiz

Woodman varlığını yok etmeyi tercih etmemiş olsaydı nasıl eserler üretecekti? Bu sorulara yöneltilen cevapların çoğu ya çelişkili ya da önyargılı kalacaktır. Çocukluğu ile yetişkinliği arasındaki geçiş süreci boyunca bu kadar erken yaşta olmasına rağmen sanatını bu kadar olgun bir şekilde üreten sanatçılardan biri olan Woodman, sanat kariyerine yeni başlayan genç sanatçılar için teşvik edici bir ilham kaynağı olarak kalmayı sürdürebilecek gibi görünüyor.

1.1.4. Kendini Kutsayan Canavar: ORLAN

Saint-Étienne, Loire'de doğan (1947) Fransız asıllı multimedya ve performans sanatçısı ORLAN, 90'larda gerçekleştirdiği bir dizi estetik operasyonla yüzünü ve vücudunun belli bölümlerini yeniden yaratarak kimliğinin değişim ve yeniden yaratım sürecini performans olarak sergilemiştir. Sanatçı, "operasyon tiyatrosu" olarak tanımladığı performanslarında, toplum tarafından aşılana sanatsal ve sosyal değerlere karşı gelir. Gerçekleştirdiği performanslarda dünden günümüze kadar; Katolizm, Batı Sanat Tarihi, ataerkil iktidar tarafından idealize edilmiş gösterimleri ve kadın bedenini eleştirir. Bedenin sınırlarını aşan bir kadın modeli yaratarak, modern toplumlardaki kadın öznesinin konumunu sorgular. ORLAN, Carnal Art (Cinsel Sanat) olarak adlandırdığı performans ameliyatlarıyla idealize edilen güzellik formlarının reddedilmesini savunur. ORLAN, Canal Art'ı, bireysel haklar göz önüne alındığında, toplumdaki öz denetime karşı özgürleşmenin bir kaynağı haline getirir.

Carnal Art, sanatçının bireysel özgürlüğünü doğrularken, normlara ve önyargılı fikirlere karşı savaşı; bu yüzden toplumsal dokuya, medyaya (skandal bir şekilde zorlayıcı fikirlerin olduğu yer) ve hatta yasal düzene kadar atıfta bulunur (ORLAN, 2010, s. 29).

1964'de başladığı sanat kariyerinde fotoğraf, film, enstalasyon, heykel gibi sanatsal üretimler gerçekleştirdikten sonra ORLAN'ın sanatsal dili, gerçekleştirdiği estetik cerrahi operasyonlarla birlikte oldukça radikal ve provokatif bir boyuta ulaşır. Bu performanslar, özgün bir amaç ve yöntemle sahip olduğu için değil, aynı zamanda kışkırtıcı bir tutumla toplumun, sosyal ve sanatsal değerlerini derinden etkiler. Bu da çağdaş sanatta önemli bir yere sahip olmasını kaçınılmaz kılar. 1970'lerde Amerika Birleşik Devletleri ve Fransa'da yükselen feminist hareketlerle birlikte kadın sanatçılar; cinsiyet, kimlik, benlik, mahremiyet, şiddet gibi tabuları ve ataerkil görüşleri sorgulamak aynı zamanda da sergilemek için cinsel performanslara

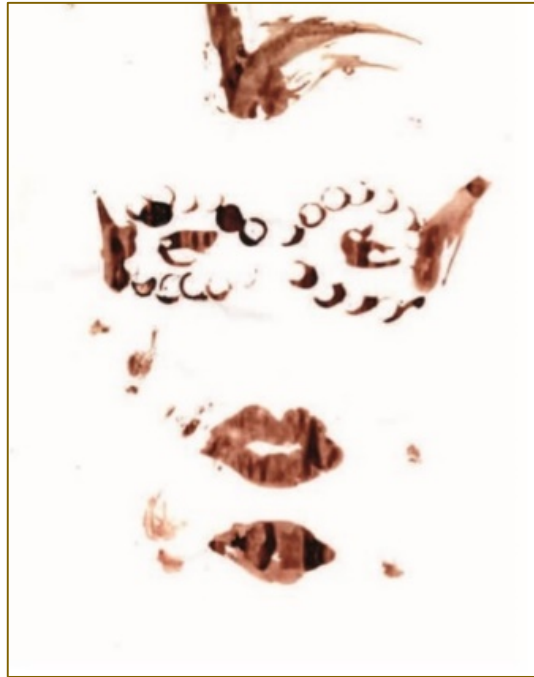
yöneltiler. Batı sanat tarihi boyunca, kadının çıplaklığı “iffet” kavramı altında yorumlandığından, ORLAN ve çağdaşı olan diğer beden sanatçıları, cinselliklerini sanat içerisinde kullandıkları için pornografik olarak kategorize edilme riskini de göze aldılar. Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri’ndeki birçok sanat eleştirmeni tarafından ORLAN’ın kalıcı fiziksel değişim eylemi etik olarak sorgulandı. Sanatçının ameliyat performansları, sanat olarak kategorize edilip edilemeyeceği de birçok tartışmanın ortaya çıkmasına neden oldu.

ORLAN operasyon tiyatrosunda; kanlı, terli ve kirli prosedürlerle birlikte beden, cinsiyet, güzellik, ırk gibi kavramları yeniden yorumlama olasılıklarını araştırır. Bu kavramların artistik pratikler içindeki sınırlarını bulanıklaştırarak, toplumdaki geleneksel tabuları meydan okuyan bir şekilde yıkmaktadır. ORLAN, çağdaş sanat içerisinde, ameliyatı artistik medyum olarak kullanan ve bedenini sanat malzemesine dönüştüren günümüzdeki ilk ve tek sanatçıdır. Bedenini mermer olarak kullanan sanatçı, ameliyat masasında kendisini adeta canlı bir heykele dönüştürür. Ötekiyi yeniden yaratarak kendisini çoğul bir öze dönüştürür.

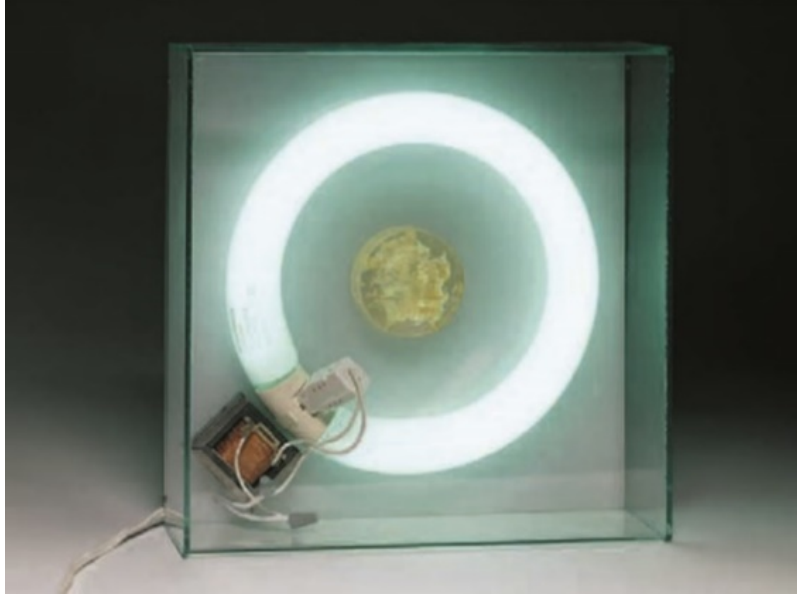


Görsel 10. Omnipresence (ORLAN, 1993)
Erişim: <https://bit.ly/2TEMxPz>

“Carnal Art, Barok ve parodi ile ilgilenir, grotesk ve geride kalan diğer akımlarla ilgilenmez çünkü sanatı insan bedenine ve sanat dünyasına uygulanan toplumsal baskılara karşı çıkar” (ORLAN, 2010, s.29). Ameliyathaneyi sanat atölyesine dönüştürdüğü ve çeşitli koreografilerle zenginleştirdiği eylemlerinde Barok ikonografiyi, tıbbi teknolojiyi, performans sanatlarını ve kitle iletişim araçlarını birleştirir. ORLAN, genel anesteziyi reddetmesinden, kendi yüz implantlarını seçmesine kadar birçok cerrahi protokole karşı gelir. Gösterişli ve renkli giyinmiş cerrahlar, dansçılar, müzik ve şiir eşliğinde zenginleştirdiği koreografilerde izleyici ile etkileşimde kalmak için lokal anestezi yardımı alır. Sanatçı tamamen bilinçli bir halde cerrahlar vücudunu keserken ve dikerken, önceden belirlediği felsefi, edebi ve psikanalitik metinleri yüksek sesle okur. Post-yapısalcı dilbilim ve psikanaliz çalışmaları yapan Kristeva ve Foucault, ORLAN’ın sanatsal düşüncesini derinden etkilemiştir. İnsanlığın bilinç dışı itici güçleri ile ilgilenen çağın önemli figürlerinin yazılarını; Lacan, Sussure ve Derida’yı sanatın görsel, tarihsel ve teorik önemini vurgulamak için kullanır. Ameliyatlar sırasında oluşturulan video ve fotoğraf kayıtları ve operasyonlar sonrasındaki kalıntı nesnelere; sanatçının kapsüllenmiş eti, örtüler, kan ile yapılmış çizimler performans sonrasında sergilenir.



Görsel 11. Blood Drawing (ORLAN, 1992)
Erişim: <https://bit.ly/2HoEu4L>



Görsel 12. Reliquary of My Flesh (Orlan, 1993)
Erişim: <https://bit.ly/2HoEu4L>

ORLAN'ın 1990 yılında başlayan, sanatçının kendine özgü transformasyonel dokuz ameliyat performansını içeren "Reincarnation of ORLAN" serisi sanatçının en tartışmalı konumlandığı, bedenini kendi amacı doğrultusunda yönlendireceği bir malzeme olarak kullandığı birçok performansından biridir. Sanatçı kendini yeniden yarattığı bu projeyi fiilen hayata geçirmeden önce, yüzüne ait fotoğraflarıyla birlikte sanat tarihinin kadınsı güzelliğini temsil eden beş ikondan seçilen yüz özelliklerini bir araya getirerek bilgisayar teknolojisiyle bir görsel oluşturmuştur. Sanat eleştirmenleri ORLAN'ın sanat tarihindeki bu beş tabloya atıfta bulunduğunu öne sürseler de, sanatçı hiçbirine atıfta bulunmadığının altını ısrarla çizer. ORLAN; Heykel Diana'nın burnunun, Venüs'ün çenesinin (Boticelli), Mona Lisa'nın alınının (Leonardo Da Vinci), Europa'nın dudaklarının (François Boucher) ve Psyche'nin gözlerinin (Gerard) bir araya getirildiği bu beş bileşenli figürün fiziksel özelliklerini, ideal güzelliğe ulaşmak için değil tarihi ve mitolojik önemlerini, karakteristik özelliklerini ve sahip oldukları nitelikleri tanımlamak için çalıştığını iddia eder.



Görsel 13. A Map of ORLAN's Carnal Art Project (ORLAN, 1987)
Erişim: <https://bit.ly/2P2DAB0>

Diana seçildi çünkü tanrılara ve insanlara bağlıydı; çünkü aktif, hatta agresif bir gruba liderlik ediyordu. Sanat tarihinin bir işaret karakteri olan Mona Lisa referans noktası olarak seçildi çünkü mevcut güzellik standartlarına göre güzel değil, bu kadının altında bir miktar "erkek" var. La Gioconda'nın altında gizleyen Leonardo da Vinci'nin portresi olduğunu biliyoruz. Psychê, çünkü o Diana'nın antipodu, bize kırılğan ve savunmasız olan her şeyi çağırıyor. Tıpkı Psychê'nin ruh güzelliğini somutlaştırdığı gibi, cinsel güzelliği somutlaştırdığı için Venüs. Europa çünkü maceradan uzaklaştı ve ufka doğru baktı (O'Brayn, 2005, s.18).



Görsel 14. The Reincarnation of Saint ORLAN (ORLAN, 1993)
Erişim: <https://bit.ly/2KU6b6j>

ORLAN'ın sanat tarihindeki ikonların ideal yüz özelliklerini ön plana çıkardığı performansı (Görsel 13); çevresindeki doğal kadın modellerden memnun olmayan ve kendi ideal estetik algısının kadın figürünü yaratan ressam Zeuxis'i de hatırlatmaktadır. Zeuxis, beş farklı kadının en güzel yüz özelliklerini seçerek onlardan ideal kadın figürünü yaratma pratiği uygulamıştır. Sonuç düşünüleceği gibi mükemmel parçaların bir araya getirilmesiyle oluşan mitleşmiş bir güzellik değil, modern toplumdaki kozmetik cerrahi kültür ve egemen estetik sistemi tarafından travmatize olmuş kadın bedeninin daha açık bir şekilde anlaşılması ve aralarındaki ilişkisel dinamiklerin ortaya çıkmasıdır.

ORLAN bedenini, yeniden yaratmak ve kusursuzlaştırmak yerine bozguna uğratır. Ameliyat masasında kendisini hem nesne hem özne olarak konumlandırır. ORLAN, kadın doğasının bir parçası haline getirilmeye çalışılan estetik ameliyatları, ideal güzelliğe ulaşmak için değil tam tersine ideal güzelliğin ulaşılmazlığını göstermek için kullanır. "ORLAN bilinçli olarak ideal kadınlık hedefinin erişilemez olduğunu ve sürecin dehşet verici olduğunu ortaya koymak için gerekli mutluluğa maruz kalmayı seçer" (Rose, 1993, s.123). Sanatçı kozmetik ameliyatlara karşı olmadığını,

kozmetik ameliyatların kullanım amacına karşı olduğunu “ *Kozmetik ameliyatlara karşı değilim, onların kullanım biçimine karşıyım...*” demiştir (O’Brayn, 2005, s.19). ORLAN bu yargıyı desteklemek için de yedinci ameliyattan sonra (Omnipresence 1993) vücudunda gelişen travmaları (morarma, çürüme, şişme) ve iyileşme sürecini kademeli bir şekilde fotoğraflayarak 41 adet oto-portresini sergilemiştir.



Görsel 15. Omnipresence (ORLAN, 1993–94)
Erişim: <https://bit.ly/2TDIQuA>

Sanat eleştirmenleri ve diğer çeşitli sosyal birimlerden gelecek kritik suçlamalara karşı ORLAN’ın en başarılı taktiği, acıyı reddetmesi olduğu söylenebilir. ORLAN izleyicinin bakışlarını bozarak bedeninin sosyal gücünü körukler. Performansları sırasında vücuduna uygulanan bozumu ve şiddeti görünür hale getirir. İzleyiciyi dehşete düşüren canlı görüntüler sunmasına rağmen sanatçı oldukça sakin bir tavırla gülümser, kahkaha atar, metinler okur, performans boyunca özenle kurgulanmış koreografisini yöneterek izleyici ile iletişimde kalır. Sanatçı geleneksel olarak nesnelleştirilmiş sanat üretimini ve izleyicinin rollerini başarıyla bir araya getirerek bedensel kimliğin dönüşüm sürecini kontrol altına almaktadır.

Jill O’Brayn sanatçının acı duyma inkarını dikkatlice hesaplanmış bir “anti- histerik eylem” olarak nitelendirir (O’Brayn, 2005, s.91). ORLAN bir self sabotajcı olarak

acıyı bedenine hissettirmeyi reddederek, kalıcı olarak kendini değiştirme ya da sakatlama (bozuma) yoluna gider. 1960'lı ve 70'li yılların beden sanatçılarına göre beden ve cinsiyet kavramlarının sınırlarını daha radikal bir biçimde aşmaktadır.

Beden ve performans sanatının öncülerinden Marina Abramovic, Chris Burden, Hannah Wilke, ve Carolee Schneemann, bedenlerine mazoşist eylemlerde bulunarak, "acı ile kurtuluş" temasını benimsediler. Kadın bedeninin toplumdaki geleneksel cinsiyet ve kimlik algılarını eleştirerek, kültürel ve politik kaygılarını fiilen vücutlarına zarar vererek ilettiler. ORLAN kendisini bu sanatçılardan ayırmak için "Carnal Art Manifesto"yu yazdı.

Tamamen farklı bir konu olan beden sanatının aksine Carnal Art'ın acı çekmediğini söyler. Arınma kaynağı olarak acıyı aramıyor ve acıyı bir kurtuluş kaynağı olarak düşünmüyor; Carnal Art'ın plastik cerrahinin sonuçlarıyla ilgilenmediğini, ilgilendiği şeyin cerrahi sürecin performansı ve değiştirilen beden olduğudur (ORLAN, 2010, s.28).

Sanatçının ameliyat performanslarının uzun aralıklarla tekrarlanarak fiziksel varlığını yeniden canlanması ve sürecin kalıtsal metamorfoza uğramış bir benlikle sonuçlanması ORLAN'ın sanatını toplumsal tartışmanın tam ortasına yerleştirir. Bedene yönelik sanatsal pratiği ve kişisel öznellik anlayışının süreç içindeki yenilik ve dönüşüm arayışı böylece sanatçıyı çağdaş beden sanatı sahnesinde sıra dışı bir yere koyar.

ORLAN'ı mazoşist bir konuma koyma fikrinden uzaklaşarak sanatçının ortaya koyduğu bir diğer psikolojik bir resmin tartışmasına odaklanılabilir. Sanatçı çocukluktan erişkinlik dönemine kadar annesi ile gergin bir ilişki içindedir. Ailelerini iki çiftin oluşturduğunu söyler; anne-kız kardeş, baba ve ORLAN. Kendisinden sekiz yaş büyük olan kız kardeşinin annesi ile uyumlu bir ilişki olmasının kaynağını, kız kardeşinin de annesi gibi kronik olarak fiziksel hastalıklardan yakınıyor olmasıdır. ORLAN annesinin sadece hasta iken kendisiyle ilgilendiğini bir röportajında şöyle belirtir:

Toz arayışı, hepsi bu. Kronik zihinsel krizler, çığlıklar ve kronik histeriler. Ev hanımı, evli, iki çocuk, normaldi... Biz her zaman çok mesafeliydik... Annemin bana "nasıl gidiyor?" diye sorduğu telefon konuşmalarında benimle ilgilenmesi için ona hasta olduğumu söylemem gerekiyordu. Kız kardeşim her zaman annemi örnek aldı. Kız kardeşim de her zaman hastaydı ve her zaman, daimi olarak hasta. Onu aradığımda, konuştuğu tek şey onun hastalığı (ORLAN, 1991'ten aktaran VST, 1991, s.11).

Psikanalist ve yazar olan Dr. Knafo, ORLAN'ın annesi ile olan ilişkisinde kronik hastalığın birleştirici bir araç olması hakkında ORLAN'ın annesine olan ihtiyacını gidermesi için kendisini hasta bir çocuk haline getirmiş olabileceği ihtimalini destekler: "ORLAN fiziksel olarak yaralı olmamasına rağmen, histerik gibi sağlıklı bir vücudu alarak onu tıbbi bakıma ihtiyacı olan ve kendini algılama biçimini değiştiren hasta bir vücuda dönüştürdüğünü" söyler (Knafo, 2009, s.151). Annesinden sadece hasta olduğu zaman ilgi gören ORLAN, ameliyat masasında etrafında onunla ilgilenen doktorlar ve hemşerilerle olan performanslarını dünya ile paylaşır ve tüm dikkat ile ilgiyi üzerinde tutar. ORLAN'ın medikal bir ortam ile medikal araçları bir arada bulundurduğu performansları ve annesi olan ilişkisinde ki "hastalık" detayı göz önüne alındığında, sanatçının biyolojik ailesini kendi genetik tarihinden silme çabasına dair bilinçli bir girişimi, sanatı aracılığı gerçekleştirilmeye çalıştığı ihtimalini düşündürmektedir. "Adını Porte'den ORLAN'a değiştirdi ve ebeveynlerini, asıl ailesinden ziyade, sanat tarihinden seçti. ORLAN'ın babası şimdi sanatçı, annesi ise konu. Adım adım, genetik olarak ebeveynlerinden miras kalan özellikleri kaldırır ve onları ünlü kadın sanat ikonlarından olanlarla değiştirir. Aslında, öyküsünü, yüzünü ve özünü yeniden yazar. Bunlar, tam anlamıyla cildine yazdığı yeni ebeveynleri. O şimdi, Leonardo da Vinci ve Mona Lisa'nın, Botticelli ve Venüs'ün kızı ve diğerleri..." (Knafo, 2009 s.152). ORLAN, insan bedenini şekillendiren genetik ve sosyokültürel kodların, bedeninin özgür iradesini yok sayarak onu dönüştüren bu güçlere meydan okurken, ailesini de bunun içerisine dahil etmiş olabilir mi?

Ince ORLAN ile ilgili görüşlerinde (Ince, 2000, s.1), sanatçının gerçek ismi Mireille Suzanne Francette Porte'yi benimsemek yerine on beş yaşındayken ismini ORLAN olarak değiştirmesini, sanatçının kimlik sorunsalının sanatsal kariyeri için ne kadar önemli olduğunun bir göstergesi olduğunu vurgular. Daha önce de belirttiğimiz gibi, ORLAN bedeninde gerçekleştirdiği estetik ameliyatları sahip olduğu bedeninin güzellik ideasına ya da gerçek benliğine ulaşmak için gerçekleştirmez. ORLAN, kadınsı ve erkeksi olanı tek bir bedende birleştirir. Orlan "Porte"yi yok ederken, kendini hem yaratıcı hem de yaratılan "Saint ORLAN" (Aziz ORLAN) olarak kutsar.

ORLAN, kendini acıdan uzaklaştırarak odağı kendi bedeninden ya da mental konumundan daha geniş bir sosyal eleştiriye kaydırır. Jill O'Brayn sanatçının "anti-

histerik” duruşunun onu mazoşizm ve delilikten ayırdığını, böylece eserlerinin sanat dünyasına yerleştirilmesine izin verdiğini savunur (O’Brayn, 2005, s.91). ORLAN bir bakıma düşüncelerin de bedensel acının ötesinde bir acı çekebileceğini vurgulayarak, performanslarının odağını bir bakıma fiziksellikten ruhsal deneyime yönlendirir. ORLAN’ın ötekinin baskısına karşı çıkmak için “iğrenç” nesnelere sunumu, Kristeva’nın “Abjection” (iğrençlik) kavramına vurgu yapar. Kristeva iğrenmenin başlangıç noktasının bireyin kendini doğumla dışarı atılan bir varlık olarak deneyimlemesiyle başladığını söyler.

İğrençlik-abjection kişide bütünden kopmuş bir uzuv, kan, sperm, saç, kusmuk ya da vücudun dışında olup artık onun parçası olmayan dışkı gördüğünde uyanan abartılı korku ve zafiyet hissine denk gelir. Travmatik bir biçimde bize ölümlüğümüze hatırlatır ve tiksinti yaratır (Robertson, 2010, s.95).

Vücuttan ayrılan ve artık onun parçası olmayanın bedenle ve bedene artık ait olmayanla/atılanla bir çatışma meydana getirir. Kadının tarihte “şeytani” bir varlık olarak görülmesinin içselleştirilmesi bir kadının sürekli olarak katarsis (ruhsal sarsıntı ile arınma) yönelimi içerisinde olmasına neden olabilmektedir.

Yanlış yönlendirilmiş abjection kadınlara yönelik baskının esas nedenidir. Zira kadınlığı anneliğe yani çocuk doğurmaya indirgeyen ataerkil toplumlarda şöyle bir durum ortaya çıkmaktadır: Özne olabilmek için annenin bedenini reddetmek gerekir, ama bu reddetmenin neticesi onunla birlikte kadını da reddetmektir. Ataerkil toplumlarda kadın da annelik de dişilik de reddedilmektedir. Sonuç olarak, Kristeva’ya göre abjection ataerkil toplumlarda maruz kalınan baskının ve aşağılanmanın en önde gelen ve en önemli nedenlerinden biridir (Direk, 2014, s.66).

ORLAN’ın din ve sanat tarihi hegemonyaları tarafından kadın bedenine yüklenen toplumsal tabularla olan mücadelesi, izleyicilerini bireysel benlik hakkında kendi algılarını tekrar gözden geçirmeye zorlar. Batı sanatının düşünsel ölçütlerini parodi ve ironi ile sorgularken, toplumda ve özellikle de sanat dünyasında gerçekten neyin önemli olduğunu yaşam ve ölüm arzusunun birlikteliğiyle irdeleyen sanatçı, izleyiciye de aynı sorgulamayı uyandırmayı hedefler. Performansları fiziksel olsa da, odağını sürekli olarak izleyicinin gündelik hayatta aşına olmadığı rahatsız edici görüntülerle, hissetmediği acıyı izleyicinin iç deneyimine aktarır. Cerrahi operasyon sırasında canlı bir cesete dönüşen ve kamusal bakışın bir nesnesi haline gelen bedeni, sadece fiziksel doğası nedeniyle değil, aynı zamanda süreksizliği ve saldırıya açık olma durumuyla da izleyiciye bir hatırlatmada bulunur ve rahatsız bir konuma da düşürdüğü belirtilebilir.

ORLAN öz-bilinçli insan kimliğinin tabular tarafından bir arada tutulan bir yapı olduğunu öne sürerek kimliğini parçalar ve yeniden yapılandırır. ORLAN'ın "bilinçli ve organize bir şekilde gerçekleştirilen, iktidarın çizdiği beden haritalarını yırtmayı, teni kırarken yeniden düşünmeyi ve öznel bir özgürlük anlayışı doğrultusunda yeniden kurmayı hedefleyen" performansları sanatının düşünsel pratiğini oluşturur (Akman, 2006, s.3).

Dış güçlerin dikte ettiği yüzeysel kimlik tanımları ve sınırlandırmalarından azad olmuş, bir beden ahlaklı ve özgür bir beden değil midir? Normatif değerlerin dünyasında ORLAN'ın tutumu izleyicilerin alışıldık olduğu bir dönüşüm süreci içermediği için ORLAN bugün bazıları için canavar olarak görünebilir. ORLAN bu özgürlüğü sağlamak için ilk önce içindeki canavarı ortaya çıkarmak ve bir self-sabotajcı olarak öncelikle bedenini ve kimliğini yok etmektedir. Bazı sanat izleyicileri ya da sanat eleştirmenleri ORLAN 'ı canavar olarak tanımlayabilir, ancak ORLAN içsel olan, öz varlığın görüntüsünü bedenine aktarmayı sanatsal deneyime dönüştüren devrimsel bir yaklaşımı benimseyerek sanatı tanımlayan alanların sınırlarını genişletir.

İşim benim için her zaman zor oldu. Sürdürmek zor, çünkü kendime karşı bir saldırganlık şekli. Diğer insanlar bunu onlara karşı bir saldırganlık biçimi olarak algırlar ve bu nedenle bana karşı genellikle çok saldırganlar. Aldığım tepkilere dayanabilmek için güçlü olmalısın (ORLAN, 1994'den aktaran McClellan, 1994, s. 42).

ORLAN sanatında hem özne hem de nesnel konumdayken kendi varlığını yok ederek yaratmanın öncelikle kendisine karşı bir saldırganlık tutumu içinde olmayı gerektirdiğinin önemini de vurgulamaktadır.

1.1.5. Acının Ruhuna Övgü: Marina Abramovic

1970'lerin performans sanatının öncülerinden Sırp performans sanatçısı Abramovic, beden ve zihnin sınırlarını sorgulayan ve bu sınırları aşmayı amaçlayan performanslar sergilemiştir. Sanatçının çalışmaları geleneksel medyadan (boya, tual, heykel) tamamen ayrılır. Sanatçıyla izleyici arasındaki mesafeyi tamamen ortadan kaldırarak, izleyiciyi de performanslarının ayrılmaz bir parçasına dönüştürür ve buna kendi bedenini de dâhil eder. 1970'lerde performanslarını gerçekleştirmeye

başlayarak kendini tehlikeye attığı, tahmin edilemeyen süreç dâhilinde izleyicileri sarsan performans çalışmalarından olan Thomas Lips, “Rhytm 0” (Ritim 0) ve “Art Must Be Beautiful; Artist Must Be Beautiful”, mazoşist öğeleri kendini sabote etme kavramıyla ilgili ilişkisinden dolayı sanatçının otobiyografik geçmişi ile de oldukça kuvvetli bir ilişki içindedir. Abramovic’in sanat kariyerini incelemeden önce performanslarının merkezinde tuttuğu acı kavramı ve öteki ile olan ilişkisini daha iyi anlamak için bireysel tarihine psikanalitik teorilerle bakmak faydalı olacaktır.

Abramovic ve Kaplan’ın editörlüğünü yaptığı hayatıyla ilgili geniş kapsamlı bilgileri paylaştığı “Walk Throught The Walls” kitabında oldukça zorlu koşullar altında gelişen çocukluğu hakkında bilgiler verir. Abramovic, prematüre bir bebek olarak dünyaya gelir. Annesi doğum sonrasında ölüm tehlikesi geçirdiğinden dolayı doğumdan sonraki ilk zamanlar ona evdeki hizmetçi bakar. Biyografi kitabında, oldukça sağlıklı ve zayıf bir çocuk olduğunu ve yemek yiyemediğini belirten Abramovic, bir ziyaret sırasında anneannesinin Abramovic’in durumuna tanıklık ederek dehşete düştüğünü vurgular. Böylece altı yıl boyunca, anneannesinin bakımı altında kalır. Marina Abramovic, bu süreçte ailesinin ziyaretleri sırasındaki düşüncelerini şöyle belirtir: “Bana göre onlar iki yabancı insandı. Haftada bir kere görünürler ve benim sevmediğim hediyeleri getirirlerdi” (Abramovic, 2016’dan aktaran Kaplan, 2016, s.10).

Erkek kardeşi doğduktan sonra ailesi tarafından geri alınan Abramovic, bu süreçten sonra kendisi için herşeyin daha kötüye gittiğini ifade eder: “Yeni ev, yeni aile, yeni erkek kardeş... Hepsi aynı zamanda... Birden bire hayatım daha da kötüleşti” (Abramovic, 2016’dan aktaran Kaplan, 2016, s.11). Çocukluğunda yaptığı küçük ihmaller neticesinde ceza olarak annesi ve teyzesi tarafından fiziksel şiddete uğrar. Hatta sanatçı bu cezaların sonucunda vücudunda morlukların oluşturduğunu ifade eder. Sadece fiziksel şiddet ile değil “karanlık” fobisiyle de bir başına bırakılmıştır. Abramovic, evinde kulpu bulunmayan büyük ve derin bir dolaptan bahseder. Annesi ve teyzesine göre kötü bir hata yaptığında oraya kilitletir. Çocukluğunda kitlendiği o dolabın içindeki deneyimlerini şöyle ifade eder:

Karanlıktan çok korkardım. Bu dolap hayaletlerle, ruhsal varlıklarla; cisimsiz ve sessiz varlıklarla doluydu ancak korkutucu değillerdi. Onlarla konuşurdum. Onların orada bulunması benim için tamamen normaldi. Onlar basit bir şekilde benim

gerçekliğimin parçasıydı. İşığı açtığım anda ortadan kaybolurlardı (Abramovic, 2016'dan aktaran Kaplan, 2016, s.12).

Bireylerin çocukluk dönemlerinde yaşadıkları olumsuz deneyimleri telafi etmek ve bastırmak için hayal gücünü devreye sokarak üstesinden gelmeye çalışmaları psikolojide sık görülen bir davranış modeli olarak değerlendirilir. Annenin yokluğu ve güvensiz bağlanma, bunlara ek olarak da psikolojik ve fiziksel şiddete maruz kalma, sanatçının bireysel tarihinde oldukça derin yıkımlara yol açtığı söylenebilir.

Sanatçının erken döneminde yaşantıladığı tecrübelerin psikolojik aktarımı, Winnicott'un "sahte kendilik" kavramıyla ilişkili olarak incelenebilir. Psikanalist D.Winnicott bireyin daima kendisi olması gerekliliğini ve gerçek kendiliğinde kalmanın onarıcı gücünü vurguladığı makalesinde, çocuğun erken dönemindeki anne-bebek ilişkisinin öneminden bahseder. Winnicott'a göre anne, bebeği için güvenli ve onu kucaklayıcı bir çevre yaratma sorumluluğu ile yükümlüdür. Winnicott bakıma ve sevgiye ihtiyaç duyan bebeğin bu ihtiyaçlarının anne tarafından karşılanmasındaki önemin sadece fiziksel olarak değil öznel varlığını diğerlerinden ayrı olarak elde etme sürecinde de önemli bir olgu olduğunu savunur. Kimi durumlarda, annenin bebeğin ihtiyaçlarını yetersiz ya da gecikmeli olarak sunması bebeğin öznel gelişimi için kritik bir bozulmaya yol açabilir.

Winnicott, çocukluğun tüm güçlülük yanılmasının annenin eş duyumlu olmayan yanıtlarıyla erken ve sert engellenmesi, ciddi psikopatolojik neticeler doğurur. Çocuk giderek bir 'sahte kendilik' yetiştirecektir. Kendiliğinden, ihtiyaç ve taleplerinden vazgeçecek, hızla annenin ve başkalarının taleplerine göre kendini oluşturmaya çalışacaktır (Winnicott, 1985'ten aktaran Terbaş, 2016, S.72).

Dış gerçeklik eğer hakiki kendiliği ihlal ederse, sahte kendilik öznedeki gerçekmiş gibi konumlanır. Böylece bebek ihtiyaç duyduğu güven ortamından ve bakımdan maruz kalmamak için bu koşulları en üst düzeyde kabullenmeye yeltenir. Bu durum da öznedeki, Winnicott'un kavramsal tabiriyle bebekte "sahte benliğin" ortaya çıkmasına neden olur.

Yetişkinliğe geçildiğinde oluşmuş olan sahte kendilik yapısı ne derece kalın bir katmansa kişi kendi var oluşunu o derece farkında değil demektir ve kendisine gönderilenleri içine almaya hazır haldedir. Yansıtımlı özdeşleşme yoluyla gönderilen saldırganlık ve yıkıcılık, zaten kırılabilir ve sahte olan bu yapının içini tamamen doldurur ve yok oluşuna sebep olur (Anlı, 2017, s.160).

Bireyin asıl öznesi bu sahte benliğin oluşturduğu dört duvar içine sıkışır ve duvarları yıkmak zor hale gelir. Hatta öyledir ki birey bu kapanmışlık ve sıkıştırılmışlık duygusunu çoğu zaman farkına bile varamaz. İçeride meydana gelen bu çatışmanın dışarıya olumsuz duygularla yansıtılması veya onaylanan benliğini/sahte benliğini öne sürmesi ise kendisi için kaçınılmaz bir sondur. “Kişi kendi hakiki kendiliğiyle az çok ilişkidir ama onu korumak için düzmece kendiliğini öne sürmek zorundadır” (Habip, 2019, s.57). Winnicott bazı psikolojik durumların bir yandan pozitif bir amaca da sahip olduğunu, bireyin hakiki kendiliğini koruma maksadıyla ortaya çıktığını ve hakiki kendiliğin ortaya çıkması için uygun bir ortam oluşumunu beklediğini de ifade etmektedir. Abramovic için ise bu ortam yaratıcı sürecinde ve sergilediği performanslarında ortaya çıkabilmektedir.

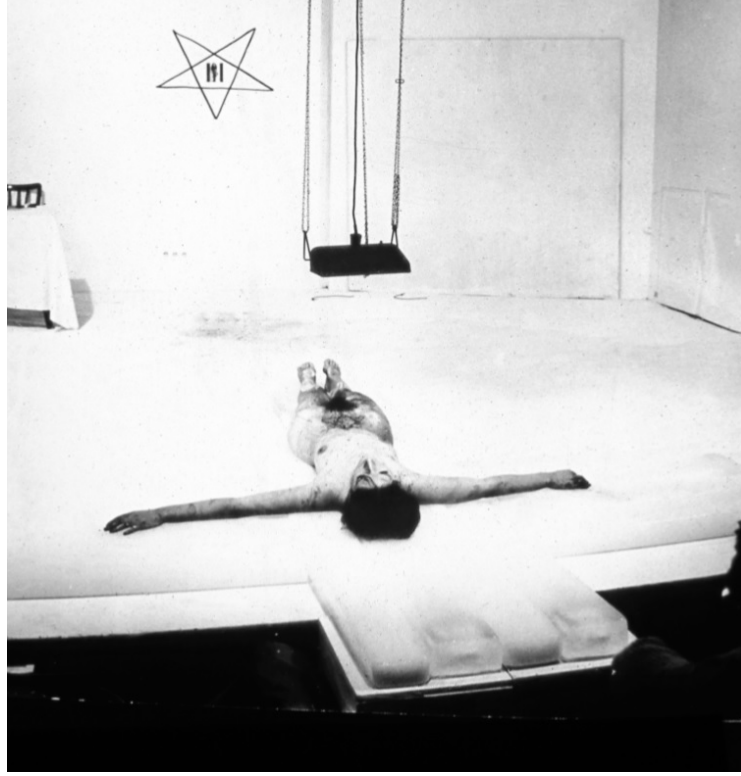
Abramovic maddi açıdan rahat olanaklar içerisinde yetişmiş olmasına rağmen gençliğinde de annesi tarafından ciddi baskılar ve engellerle karşı karşıya kalmıştır. Okul ortamında ise arkadaşlarının, uzun boyundan ve zayıflığından dolayı kendisine “Zürafa” olarak seslenildiğini anlatır ve ekler: “Zihnimde okuldaki en çirkin çocuk bendim, olağanüstü derecede çirkindim” (Abramovic, 2016’dan aktaran Kaplan, 2016, s.22). Sanatçı ergenlik yıllarının son derece korkunç ve mutsuz olduğundan bahseder. On altıncı yaş gününde kendisini yalnız hissettiğini ve sevilmediğini hissederken çektiği acılardan dolayı öleceğini düşünür. Bu düşünceler jilette bileklerini kesmesine yol açar. Ananesinin erken müdahalesiyle intihar girişimi başarılı olamaz. Abramovic çirkin olarak tanımladığı yüzünde, burnunun kendisini daha da çirkinleştirdiğini düşünür. Annesine estetik ameliyat olmak istediğini söylediğinde karşılık olarak yine fiziksel şiddet görür. Kendi tabiriyle “Brigitte Bardot” burnuna sahip olmak için bir plan yapar ve kaza süsü vererek burnunu kırmak ister böylece istediği buruna kavuşabileceğini düşünür. Bardot’un burun fotoğraflarını önceden paltosunun cebine doldurur. Ancak amacına ulaşamaz ve onun yerine yanağını yaralar. Evde onu kanlar içinde gören annesi kendisine yine şiddet uygular. Komünist renk çarkının dışında giyilmesine izin verilmediği yünlü kıyafetlerle ortopedik ayakkabıların topuk sesi yüzünden duyduğu utanç, sokakta rahat yürüyememesine sebep olur. Okulda fiziksel görüntüsünden dolayı başkalaştırılması, annesinin diktasıyla kulak altına kadar uzatabildiği saçları ve kendini “olağanüstü derecede çirkin” olarak tanımlaması sahte benliğinin oldukça yıkıcı yönde gelişmesine ortam sağlar. “Annem işten eve geldiğinde üstümdeki

askeri kontrol yeniden kurulurdu. Devamlı yanlış bir şey yapmış olmanın korkusunu yaşırdım” (Abramovic, 2016’dan aktaran Kaplan, 2016, s.25). Annesi, Abramovic için ihtiyaç duyulan ve güvenli bir nesneden, korkulan ve kaygı yaratan bir nesneye dönüşmüştür. Annesinin ona asker gibi davranması, Abramovic’in ruhsal ve fiziksel ihtiyaçlarını görmezden gelerek kendi diktalarıyla onu yönlendirmesi, baskının ve özgüvensizliğin gittikçe beslediği “sahte kendilik”, gerçek kendiliğinin sabote edilişi tablosunu ortaya koyar. Ancak Abramovic sanat aracılığıyla, annesinin ve baskıcı komünist rejimin hayatına ve zihnine kodladığı sınırların üstüne gideceği ve acı yoluyla gerçek kendiliğini keşfedeceği sıra dışı bir yol keşfeder.

Abramovic’in çocukken ve ergenlik yıllarındaki rüyaları, sanatsal yaratıcılığın dışavurumunda tetikleyici bir etki taşır. Kendi tabiriyle rahatsız edici olarak belirttiği bu rüyaları resim yoluyla aktarmaya başlar. Yaratılan sembollerin kendi gerçekliğinden daha gerçek olduğunu düşünür ve kendi gerçekliğini sevmemektedir. Bir süre sonra resim sanatını, sorgularken düşüncelerini şu şekilde ifade eder: “Neden resim? İstediğim her şeyden sanat yapabilecekken (ateş, su, insan vücudu) neden kendimi iki boyutta (resim sanatı) sınırlandırmalıyım?” (Abramovic, 2016’dan aktaran Kaplan, 2016, s.28). Abramovic sanat dilini ve karakteristiğini sorgularken doğada bulunan şeylerden yaratım yapabileceğini keşfeder ve bu keşif sanatçıya özgürlüğün kapılarını açar: “İnanılmaz derecede özgür bir histi, özellikle neredeyse hiç özgürlüğün olmadığı bir evden gelen biri için” (Abramovic, 2016’dan aktaran Kaplan, 2016, s.28). Marina Abramoviç için sanatçı olmak “muazzam bir özgürlüğe” sahip olmak demektir (Abramovic, 2016’dan aktaran Kaplan, 2016, s.28). Belgrad’da Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitim aldıktan sonra 1970’lerin başında mezun olur ve performans sanatına yönelir ancak bu geçiş keskin olmaz. İlk olarak ses enstalasyonları ürettiği çalışmalarını sunar ve sanatçının bedeni bu çalışmalara ileriki süreçlerde dahil olur.

Abramovic’in 1975 yılında gerçekleştirdiği “Thomas Lips” (Görsel 16) performansı mazoşist ve izleyicide fiziksel ve ruhsal rahatsızlık uyandıran performanslarından biridir. İki saat boyunca bir kilo bal yiyerek ayrıca bir litre kırmızı şarap tüketir. Eylemlerinin şiddetli ve mazoşist aşamaya geçişi, Abramovic’in şarap kadehini eliyle kırmasıdır. Sanatçı karnının üstüne jiletle çizdiği pentagram (beş köşeli yıldız); antik Yunan çağında yaşamış olan matematikçi ve filozof Pissagor’a göre insanı oluşturan

elementlerin sembolüdür: toprak, hava, su, ateş ve ruh. Performansına bir kilo bal yiyerek başlaması, insanın arzularını ve bu arzulara duyulan sürekli özlemi ve doyumsuzluğu temsil ettiği söylenebilir. Kırmızı şarap ise Hz. İsa'nın kanıyla ilişkilendirilebilir. Halkının günahlarını ödemek için öldüğüne inanılan Hz. İsa gibi Abramovic de benlikteki arzularının kefarecini kırmızı şarap içerek öder. Daha sonra günahlarından arınmak için yıkıcı güçlere başvurur. Acı kavramı Abramovic'in performansına bu noktada girer. Kendini kırbaçlamaya başlayan sanatçının kanı etrafa sıçrar ve izleyiciler dehşete kapılır. Bedenin sınırlarını tehdit eden eylemlerin yarattığı bedensel tepkileri Abramovic yerine izleyici gösterir. Jilette oluşturduğu yaraya, aynı hizada duracak biçimde ayrılmış tavandan sarkan ısıtıcının karnındaki yıldızı kanatması insan olmanın ve var oluşun yarattığı acıyı bedeniyle tekrar hatırlatır niteliktedir. İzleyiciyi de bu acıyla yüzleşmesi konusunda teşvik eder. Haç şeklinde olan buz kütlesi ise Hristiyan doktrinlerinin toplum tarafından içselleştirilmesinin yarattığı sınırların metaforik olarak insanoğlunun tümsel varlığını paralize eden yönünü göstermektedir. Abramovic "Thomas Lips" performansında sadece vücudunun bütünlüğünü tehdit etmez aynı zamanda eserinin işlevsel parçasını oluşturan izleyici de dahil ederek iç ve dış arasındaki muhalefeti iktidarsızlaştırır; sanatçı ve izleyici arasındaki farkı da sorgular.



Görsel 16. Thomas Lips (Marina Abramovic, 1975)
Erişim: <https://bit.ly/2KDIMXZ>

Amerikalı psikanalist ve sosyolog olan Erich Fromm “Özgürlük Korkusu” kitabında bireyin sergilediği mazoşist göstergelerin aşağılık, güçsüzlük ve bireysel önemsizlik duygularıyla ortaya çıktığını vurgulamıştır. Bireylerin benliklerine üstünlük kuran bu duygularla savaşmalarını ve kurtulma çabası sergilemelerine rağmen içsel dünyadaki yıkıcı bir gücün onları “aşağı ya da önemsiz hissetmeye ittiğini” belirtir (Fromm, 2010, s.127).

Mazoşizm açısından bunun anlamı, bireyin dürtüsünün dayanılmaz bir yalnızlık ve önemsizlik duygusu olduğudur. Birey benliğinden kurtularak bu duygudan kurtulmaya uğraşır; buna ulaşma yolu kendini küçültmek, acı çekmek, kendini bütünüyle önemsiz kılmaktır. Ama istediği acı değildir; acı, zorunlu olarak ulaşmaya çalıştığı bir hedef için ödediği bir bedeldir. Bedeli ağırdır. Giderek de artar, aslında fiyatını ödediği şeyi hiçbir zaman elde etmeden sürekli borca girer, oysa istediği iç huzur ve dinginliktir (Fromm, 2010, s.136).

Abramovic’in izleyicide dehşet ve rahatsızlık uyandıran, bedeninin bütünlüğünü ve sürekliliğini tehdit eden eylemler gerçekleştirdiği performans, geleneksel toplum zihniyeti açısından “mazoşist sapkınlıkla” ilişkilendirilse de bu mazoşist edinimlerin sanatçının çocukluk günlerinden bu yana iç dünyasında tohumlanmış ve zamanla kökleşmiş mazoşist bağlardan kurtulma çabası olarak görülebilir. Acı çekme,

Abramovic için sahte benliğinin katmanlarını parçalamak için kullandığı araçtır; sanatçının kendini bu bağlardan koparmak ve gerçek kendiliğini özgürlüğe kavuşturmak için, yüzleşmesi ve ödemesi gereken bir bedel olarak yorumlanabilir. Acı Abramovic'e değil Abramovic acıya hükmetmektedir. Acı tahrip edici değil onarıcı bir roledir; dönüşümün ve iyileşmenin aracı olmaktadır.

Sanatçı 1947 yılında bedenine karşı kendi eylemde bulunmak yerine, bedenine ne yapılacağına halkın karar vermesine izin verdiğinde neler olabileceğini sorgular ve "Ryhtm 0" (Görsel 17) performansını planlar. Abramovic bu performansında izleyiciyi aktif özne ve kendisini pasif nesne olarak konumlandırır. Sanatçı üzerinde siyah tişört ve siyah pantolonla her birinden sadece 72 tane olan birbirinden ayrı nesnenin arkasına geçer. Ayna, gül, ruj, kuş tüyü, polaroid kamera gibi zararsız nesnelerin yanında makas, testere, çekiç, bıçak, iğne ve çivi gibi bedenine zarar verebilecek kesici ve delici aletlerle tek kurşunlu bir tabanca da bulunur. Sanatçı, performans öncesinde izleyicilerin masanın üzerinde dizilmiş olan nesnelere Abramovic'e istediklerini yapabileceğini ve sorumluluğun sadece kendisine ait olacağını belirten bir yazı koyar. İzleyicinin bu nesnelere ne yapacağını, ne kadar ileri gideceği tamamen onlara bırakarak bütün sonuçlara hazır olduğunu göstermektedir. Performans başladıktan sonra sanatçı kimseyle göz teması kurmadan katatonik bir biçimde durur ve ilk üç saat izleyici Abramovic ile temas kurmamaktadır. Daha sonra yavaşça izleyici sanatçıya karşı masanın üzerinde duran nesnelere kullanmaya başlar. Sanatçı performans sırasındaki en ilginç kısmın, kadınların yapmak istediği şeyleri erkeklere yaptırmayı olduğunu söylemektedir (Abramovic, 2016'dan aktaran Kaplan, 2016, s.53). İzleyicilerden biri sanatçının bedenine iğne batırırken, bir kadın sanatçının gözyaşlarını silmektedir. Sanatçının makasla elbisesi kesilmekte, ruj ile alına yazı yazılmakta ve polaroid ile fotoğrafları çekilip sanatçının eline tutuşturulmaktadır. Daha sonra performans, izleyicilerden birinin Abramovic 'in boynunu kesip kanını emmesiyle tehlikeli bir seviyeye doğru ilerlemiştir. Masanın üzerinde duran silahın sanatçının sağ eline tutuşturulmasına ve sanatçının elini yönlendirerek silahı boynuna doğru götüren başka bir izleyiciye de diğer insanlar tarafından müdahale edilmiştir. Sonunda galerici altı saatlik performansın bittiğini haber verir. Performans bittikten sonra nesne konumundan çıkıp özneye dönüşen Abramovic, bedenindeki kanlar akarken insanların üzerine yürümeye başlar ve

izleyicilerin ondan korkarak kaçtığına, performans alanını hızlıca terk ettiğine şahit olur.



Görsel 17. Rhytm 0 (Marina Abramovic, 1974)
Erişim: <https://bit.ly/31P4huF>

Abramovic "Ryhtm 0" performansında, insanlara baskıladıkları primitif ve acımasız taraflarını kendi öznesi üzerinden gösterirken, çoğunluk bu duygularla yüzleşmekten kaçınmıştır. İzleyiciye verilen özgürlük dahilinde ne olabileceğine dair sanatçı şöyle yorum yapar: "Ertesi sabah aynaya baktım, saçımın bir kısmı beyazlamıştı, o anda anladım ki halk seni öldürebilir" (Abramovic, 2016'dan aktaran Kaplan, 2016, s.54). Abramovic insanlara verilen özgürlüğün negatif yönde kullanımının ne tür sonuçlar

doğurabileceğini göstermiş, kendini nesne olarak konumlandırma cesaretini göstererek izleyicinin onu sabote etmesine izin vermiştir.

Marina Abramovic'in "Art Must Be Beautiful, Art Must Be Beautiful" (1975) performansı, Kopenhag'da Charlottenburg Sanat Festivali'nde gerçekleştirdiği ve ilk defa video kaydına aldığı bir çalışmasıdır. Sanatçı izleyiciler performans alanına gelmeden önce bir eliyle saç fırçası diğer eliyle iste metal dişli tarak tutarak çıplak bir şekilde oturur. Abramovic, "Sanatçı güzel olmalı, Sanat güzel olmalı" sloganını devamlı tekrarlayarak bir saatten az bir sürede saçını sert bir şekilde çekiştirerek tarar ve hatta koparır. Marina Abramovic, birkaç dakika sessiz kaldıktan sonra ve durgun bir bakışla boşluğa bakar ve cezalandırıcı güzellik rutinini tekrarlar.



Görsel 18. Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful (Marina Abramovic, 1975)
<https://bit.ly/2KAsvD0>

Sanatçı'nın deyimine göre bu performans, hem Yugoslavya'da yaşadığı toplumsal ortamda hem de Güzel Sanatlar Akademisinde aldığı eğitim sırasında sık sık karşılaştığı "sanatın güzel olması gerekliliğine dair bir tepki olarak görülebilir. Aynı zamanda da geleneksel görüşün yarattığı tek düzeliğine ve üzerinde oluşturulan rahatsız baskıya karşı eleştiri niteliğindedir.

Ailesinin ve arkadaşlarının, sanat eserlerini insanların yaşam alanlarındaki eşyalara uyum sağlaması gereken dekoratif bir nesne olarak görmesi, Abramovic'i sanat kariyeri boyunca rahatsız eden bir olgu olmuştur. "Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful"un, bir sanatçının bireysel konumunu, hem içsel hem de toplumsal olarak sorgulayan bir performans olduğu söylenebilir. Bu toplumsal ortamın içinde özellikle sanat dünyası da vurgulanmaktadır. Sanatta ve toplumdaki geleneksek güzellik imgesini parçalamak isteyen Abramovic, sanatın insanları rahatsız etmesi gerekliliğini öne sürer. Ona göre, sanat sorular sordurmalıdır ve geleceği de ön görmelidir.

Abramovic, benliğini ve sanatını gerçekleştirme sürecinde öznel ve yaratıcı hedeflerine kendini sabote ederek ulaşır. Sanatçının bedenine ve zihnine uyguladığı yıkıcı eylemler sanatında olumlu bir katkıya dönüşerek, bedenin ve zihnin sınırlarını aşar. Varlığını sürdürme gücünü bu şekilde kendi isteğiyle kaydettiği söylenebilir. Sanatçı eserlerinde kullandığı imgelerle; dini, ataerkil ve kolektif yapıların sanat tarihinin deneyimine ne kadar bağlı olduğunu da hatırlatmaktadır. Özellikle ataerkil ve sosyo-kültürel baskının kadın kimliği ve bedeni üstünde yarattığı etkiyle içselleştirilen acı ve öfkeyi olumlu yaratıcı ve eleştirel bir enerjiye dönüştürerek açığa çıkaran Abramovic, ortaya koyduğu eserlerle kadın sanatçıların güçlü ve hareketli şekilde kendilerini ifade etmelerine katkıda bulunmaktadır.

Sanatta kalıplamış estetik algısıyla baş etmek durumunda kalması, kendini gerçekleştirme ve ötekinin onayını alma süreçlerinde engellerle karşılaşması yaratıcı sürecine oldukça önemli edimler katmıştır. Abramovic, eserleriyle sanatın sadece güzelliğe ve görsel hazza hizmet veren bir dünya olmadığını, insanın ruhsallığına dair yeni hakikatlerin ve fikirlerin keşfedilerek insanda değişimi ve dönüşümü sağlayan bir alan olduğunu da göstermeyi hedeflediği söylenebilir.

2. BÖLÜM

KENDİNİ SABOTE ETME İMGELERİ: GÖLGE

Bu bölümde, tez kapsamında üretilen çalışmalardan bahsedilecektir. Modern çağda yaşayan bir birey olarak, modern kitle iletişim araçlarının ve modernizm dayandığı ilkelerle çevrili bir dünyada hayatımızı sürdürürken, kişisel olarak deneyimlenen yabancılaşma sürecinin getirdiği aidiyetsizlik hissi ve yalnızlık sonucunda deneyimlenen psikolojik çatışmaların bir çoğumuzu neden öz-yıkıcı deneyimlere yönelttiği ile ilgili psikoloji ve sosyoloji alanlarında araştırma yapmaya teşvik etti.“ Kendini Sabote Etme” kavramı ile tanışmam bu sorulara yanıt bulmaya sürecinde gerçekleşti. Daha sonrasında gelişen süreçte öz varlığımızı bastırma mekanizmalarının kontrolünü sağlayan ve kişisel bastırma süreçlerinin kişiyi öz-yıkıcı davranışlara yöneltten psikolojik mekanizmalarının analitik psikolojinin kurucusu olan Carl Jung’ın gölge arketipinin benlik çatışmasındaki etkili rolünü keşfetmem bu seriyi oluşturmamda ilham kaynağı oldu.

Carl Jung’ın tanımına göre gölge, bireyin tüm bilinçaltına tesir eden, kişiliğimizin kabul edilmemiş kişisel karakteristik yönlerinin oluşturduğu bir bilinç dışı alanıdır. Gölge’nin tanım ne iyi ne de kötü olarak tanımlanır çünkü iyi ve kötünün tanımı oldukça görecelidir. Genellikle personamız için zararlı ve tekinsiz bir olgu olarak görülür. Gölgenin büyük bir kısmını arzu, cinsel ve vahşi olan dürtüler, alınganlık, öfke gibi güdüler barındırır ve kişinin tahammül edemediği, karanlık tarafını simgeler. Jung’a göre hiçbir insan üzerinde ciddi bir çaba sarf etmeden gölgesinin varlığının farkına varamaz ve bunu kabul etmek kişi için karanlık tarafının bir parçasını kabul etmek anlamına gelir. Bu kabullenme öz varlığımızı tanımak için gerekli olsa da direnç ve onaylanmayan yansıtımlar gölgeyi inkar etmeye meyilli olur. Personamız ve gölge arasındaki direnç kişide bunalım (bastırma) ve nevroza yol açabilmektedir. Bu duygu durumlarının deneyimlenmesi, kendilik etkinliğimizde ve hayatımızda varsayımların ve ya isteklerinin gerçekleşmediğini farkına varması esnasında ortaya çıkabilir. Eğer kişi kendisini ayıplayan ve eleştiren bilincine karşı dirençli bir tutum içerisinde olursa gölge kendisi için o derece yıkıcı bir deneyime dönüşebilmektedir. Bu durumda sadece kişinin kendisine karşı gösterdiği direnç

değil aynı zamanda günümüzdeki baskın sosyal normlar da gölgeye karşı direnç göstermesine neden olabilir.

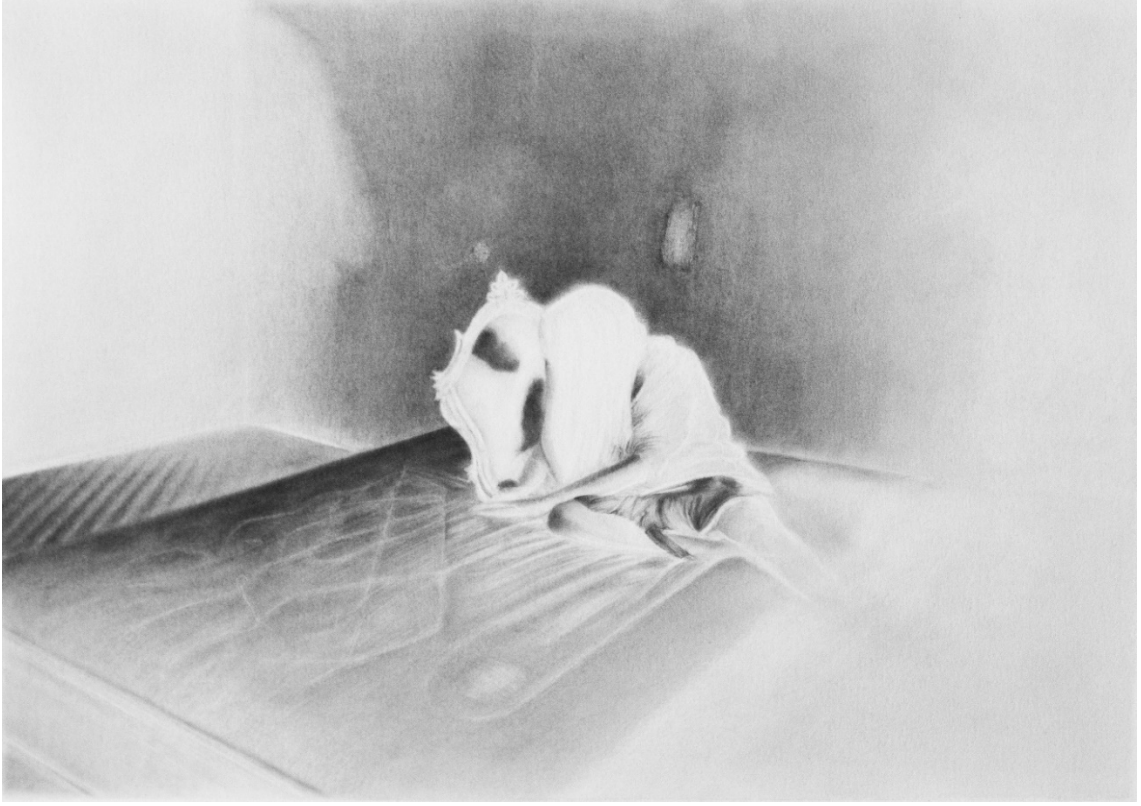
Rüyalar, bilinç dışı içeriklerin bilincin ışığı altına aktarılmasında bireyin en çok deneyimlendiği yollardan biridir. Jung rüyaların kasti ve keyfi üretimler olmadığını vurgulayarak rüyaların saptırıcı ve kandırıcı olmadıklarını ne anlama geldiklerini sade bir biçimde aktardıklarını belirtir.

Rüyalar, tartışmasız bir şekilde bilinçdışı psikik aktivitenin ürünleridir. Rüyalar, bizim tarafımızdan tasarlanmadan veya destek görmeden, uykuda doğarak, iç görümüzün önünden geçebilir ve bilincin sönük kalıntıları aracılığıyla aniden uyanık hayatımıza yelken açabilirler. Onların tuhaf, sıklıkla mantıksız ve akıl ermez doğası, güvenilir bilgi kaynakları olarak onlara karşı güvensizliğe sebep olur. Bulduğumuz konumda, bilinmeyen bir yazıyı çözmeye çalışan bir arkeolog gibiyizdir. Yine de, eğer bilinçdışı içerikler gerçekten var ise onlar hakkında bize bir şeyler anlatabilecek en iyi pozisyonda rüyalar bulunur (Jung, 2015,178-179).

Kişinin deneyimlediği bazı rüyaların rahatsız edici ve bazen de yanıltıcı olmalarının sebebi kişinin onları doğru bir düzlemde kavrayamayışı olabilir. Jung çalışmalarında uyguladığı metotlar ile elde ettiği sonuçlar doğrultusunda rüyaların benliğin bilmediği ve kendisinde kavramaya çalıştığı şeyleri açıklamaya çalıştığını belirtir. İnsanın kişisel olarak yaşamında ilk deneyimlediği izlenimler belki de en güçlü ve derin olanlar olması nedeniyle bilinç dışına aktarılır ve süreç boyunca bu deneyimleri keşfetmek, bilinç dışı bir keşfi gerektirdiği için bu izlenimler değişime maruz kalmamışlardır. Bu nedenle kendimizde bilinçli olarak farkında olduğumuz şeyleri düzeltebiliriz oysa bilinç dışımızda olan olgular değişmeden kalır. Bu yüzden kendimizde yıkıcı, kötü veya ahlaksız olanı bilincimize aktararak fark edip anlamlandırabiliriz. Gölge sadece kişiliğimizin karanlık tarafını temsil etmemekle birlikte ruhsallığımızda gömülü kalan bilince erişmemiş içgüdüleri ve yetenekleri de içerir.

Desen ve video çalışmalarını içeren bu seride tez çalışması kapsamında sosyolojik terimle öz ve sosyal benlikler arasında gerçekleşen çatışma ve uyumsuzluğun kişinin kendini sabote etmesinde etkili sürecinde gölge arketipi ile olan ilişkisinin çerçevesinde kurgulanmıştır. Kişinin uykuda deneyimlediği rüyalar aracılığı ile tanık olunan bilinç dışı içerikler imgelere dönüştürülerek yansıtılmıştır. Gölge, personadan tamamen karşıt bir yapıda oluşundan hareketle görüntüler gözümüzün doğal olarak deneyimlediği görüntülerdeki ışık ve tonlama algısına karşıt olarak fotoğraf

teknikindeki “negatif” tonlama değerlerine başvurulmuştur. Desen çalışmalarının her biri rüyanın deneyimlediği tarihler ile isimlendirilerek kayıt altına alınmıştır.



Görsel 19. Dilara Turan, 2018, 07.03.2017, 45x60 cm, K.Ü Grafit

Ayna, tarih boyunca insanın günlük hayatında önemli bir rol oynayan nesnelere birisi olmuştur. Aynanın, nesnel işlevliğinin yanı sıra sanat, psikoloji, felsefe, edebiyat gibi disiplinlerin içeriklerini anlamlandırmada metafor olarak kullanıldığı görülmektedir. Birey çocukluk döneminde ilk olarak ayna ile varlığının yansımasıyla karşılaşır ve bu karşılaşmayla birey olduğunu kavraması psikolojik olarak benliğinde etkisi olan bir nesneye dönüşmektedir. Ayna, psikoloji ve felsefe alanlarında benliği sembolize etmek için çokça kullanılmaktadır. İnsan kendi yansımasına bakarken aynı zamanda görüntüsünün altındaki gizlenen duyguları görür. “07.03.2017” isimli desen çalışmasında benliği ile yabancılaşan ve varlığının cisimsizleştiğini hisseden bir kadının ayna üzerindeki yansıması bulanıklaştırılmıştır. Aynadaki yansımasında fiziksel yansımasının görüntüsünü belirsizliği, öz ve sosyal benliklerinin arasındaki kalan ve kendisini iki benliğine karşı aidiyetsizliğini vurgulamaktadır. Kadın figürün içinde bulunduğu odanın kişisel eşyalardan muaf bir biçimde kurgulanması dış dünyaya karşı duyduğu tekinsizlik duygusunu yansıtmaktadır.



Görsel 20. Dilara Turan, 2017, 20.11.2017, 45x60 cm, K.Ü Grafit

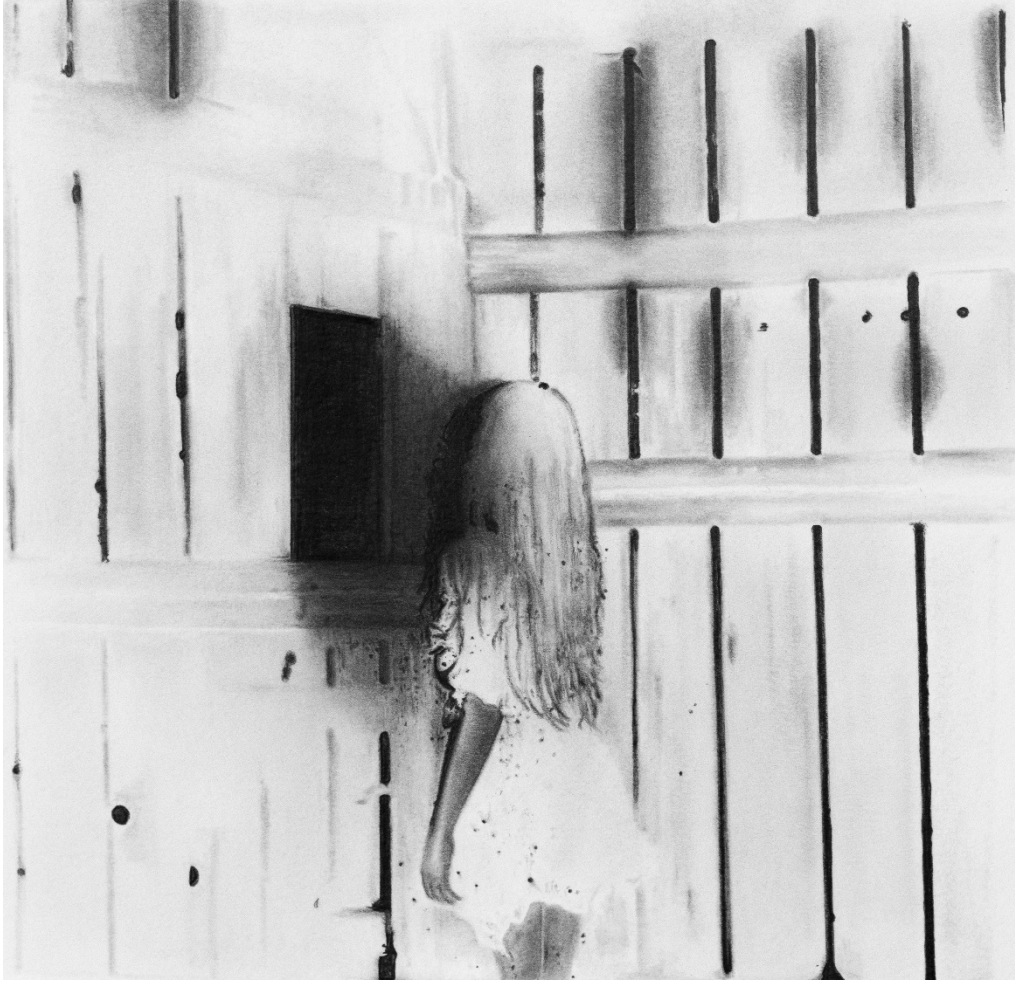
Bulduğumuz toplumsal ve sosyo-kültürel çevre içerisinde bedenimizin nasıl algılandığı ile ilgili edindiğimiz izlenimler benlik algısının olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Post-modern kültürde kimliklerin kültürel, sosyal ve ekonomik olarak parçalanması, benlik algısını bütün olarak algılanmasını bireyde zorlaştırıcı oluyken, benlik algısını kimliğin özünden tamamen uzaklaşmış materyalist bir tasarı üzerine yerleştirmesine zemin hazırlamıştır. Özellikle tüketim kültürünün bakış açısına eşlik eden yeni kültürel kalıpların kitlesel iletişim araçlarında geniş yer kaplayan, kadın bedenini estetize ve disipline etmeye yönelik olan içerikler kadının beden ve benlik algısını çeşitli fragmanlara ayırıp nesnelleştirmektedir. Post-modern toplumda bedenin yeniden keşfedilmesi, bedenin esnek biçimlendirilen bir madde algısı olarak empoze etme araçlarının çeşitliliği de böylece artarak yeni bedensel formların dayatmalarına maruz kalmaktadır. Özellikle televizyon, reklamlar, sosyal medya, sosyal medya mecraları ile dayatılarak gerçekçi olmayan standardize edilmiş güzellik ve gençlik normlarının ağırlığıyla birlikte benlik algıları da tutsak altına alınmıştır. Bu tutsaklık birçok kadında hem maddi ve hem de manevi olan bir çabayı mecbur kılarken kategorize edilmiş güzellik kurgularına sahip olmadıkları

için ötekileştirici, dışlayıcı ve yetersiz hissettiren bakışlara maruz kalmak bedenleri ile barışık yaşayamamanın yanında arzularını da bilinç dışında sürekli bastırma halinde örtmeye çalışırlar. İnsanlık tarihinden bu yana kadın bedeni, arzuları kültürel ya da dini kodlar doğrultusunda saklanması ya da dizginlenmesi gereken bir temel üzerine kurulduğundan bu yana kadının, cinselliğinin ekonomik çarkın bir dişlisi olarak öne çıkarılması ve özgürlük gibi sorunların çağdaş toplumda hala güncelliğini koruyor olması ve hala kadın bedeninin bu normların altında nefes alması şahsımı bu katmanların altında var olan kadın bedenimin görüntüsünü keşfetme isteğini ortaya çıkardı. Kadın bedenini tutsak altına alan ve baskılayan norm katmanlarının altında nefes alan beden görüntüsünün yansıtılmasının amaçlandığı bu çalışmada özellikle bireyin kimliğini diğerlerinden ayıran bir dış gösterge olarak portre kısmında örtülü ve tanımsız görünümü içselleştirilmesi vurgulanırken beden imgesini somut bir gölge olarak aktarıldı. Ortaya çıkan yaban gölgenin bedeninde ise figürün üzerindeki gül yaprakları ile toplumda mahrem olarak adlandırılan bölgeler ile gizleniyor oluşu ve katmanlarından ayrılmış beden görüntüsünün ortaya konmaması, bu normlardan bağımsız bir olan bir kadın bedeninin görünürlüğüne yaratacağı dışlanma korkusuna dair süregelen tekinsiz gerginliği yansıtmaktadır.



Görsel 21. Dilara Turan, 2018, 05.12.2017, 80x60 cm, K.Ü Grafit

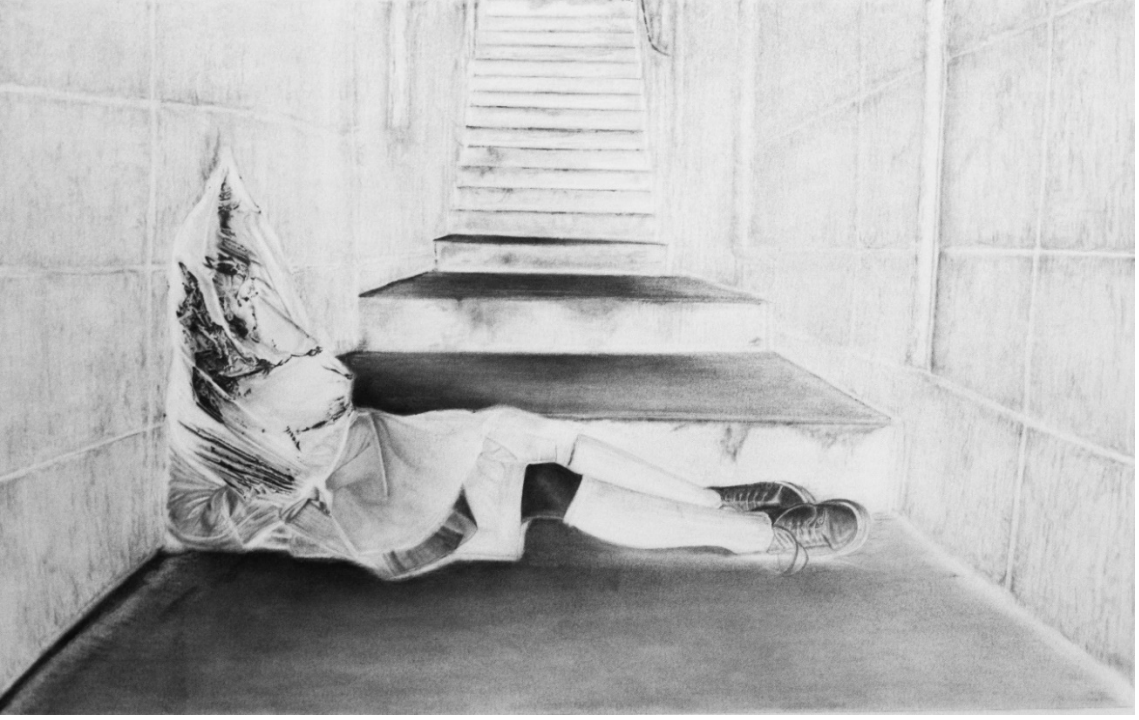
“05.12.2017” adlı çalışmada, öznenin uyku anında rüyasında gördüğü bilinç dışı görüntüden esinlenerek kurgulanmıştır. Rüya sırasında kadın figür, sığ bir suyun içerisinde uzanırken suya görünmez taşlar düşmektedir. Bu çalışmada da özüne yabancı olan benliğin yaşadığı kaygılar ve çatışmalar bu taşlara dönüşerek kişinin benliğine karşı sergilediği öz-yıkıcı tutumu kontrol edilemeyen bir dış güç olarak tasvir edilmiştir. Kadın figür katatonik bir şekilde suyun içerisinde durarak öz-yıkıcılığına karşı savunmasız anın yansıtılmasıdır.



Görsel 22. Dilara Turan, 2017, 04.01.2018, 45x60 cm, K.Ü Grafit

04.01.2018 ve 17.01.2018 isimli çalışmalar, kimi zaman birçoğumuzun zihninde beliren bir soru üzerinden hayata geçirildi. Hayatımızda yaşadığımız bazı tecrübeler kimimizin hayatında belli kırılma noktaları yaratır. Bu anları bilinç dışımızda içselleştiririz ve erginlik sürecinde “ O ana tekrar dönme şansı olsa ve farklı bir karşılık versem nasıl olurdu?” sorusunu kendimize sorarken hatta mümkün olmasa da o ana tekrar dönüp değiştirmeyi hayal ederken bulabiliriz. Birçoğumuzda, kendimize karşı gösterdiğimiz yıkıcı davranışlar doğal bir tavra dönüştüğünde sanki o ana geri dönmek mümkün olursa kendimize karşı sergilediğimiz yıkıcı tavırlardan azad olacağımıza inanırız. Ancak bu soruları sorarken kendimize genellikle bu yıkıcı deneyim gerçekleşirken çevreyi şekillendiren dinamiklerden ve etkisinden ayrı olarak düşünmek bir kısır döngüye dönüşebilir. Bu çalışmada bahsettiğimiz türde bir deneyim ve ruhsal süreç yaşayan bir genç kız figürünün bu ruhsallığında

içselleştirdiği kırılma noktasını deneyimlemesine etki eden ben 'in dışında kalanın etki gücü ile yüzleştiği ana tanıklık ediyor.



Görsel 23. Dilara Turan, 2019, 17.01.2018, 45x60 cm, K.Ü Grafit

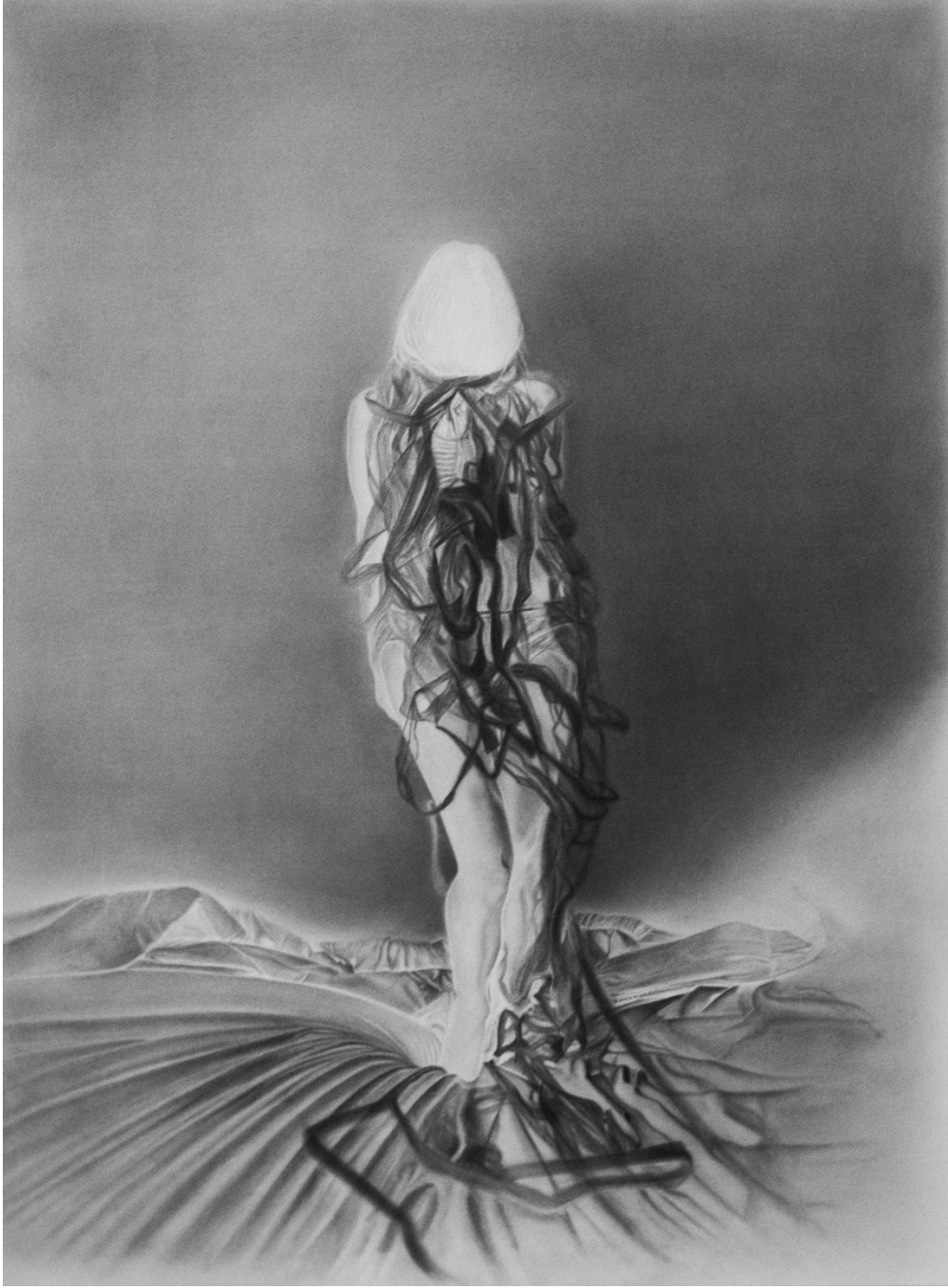


Görsel 24. Dilara Turan, 2018, 25.03.2018, 90x60 cm, K.Ü Grafit

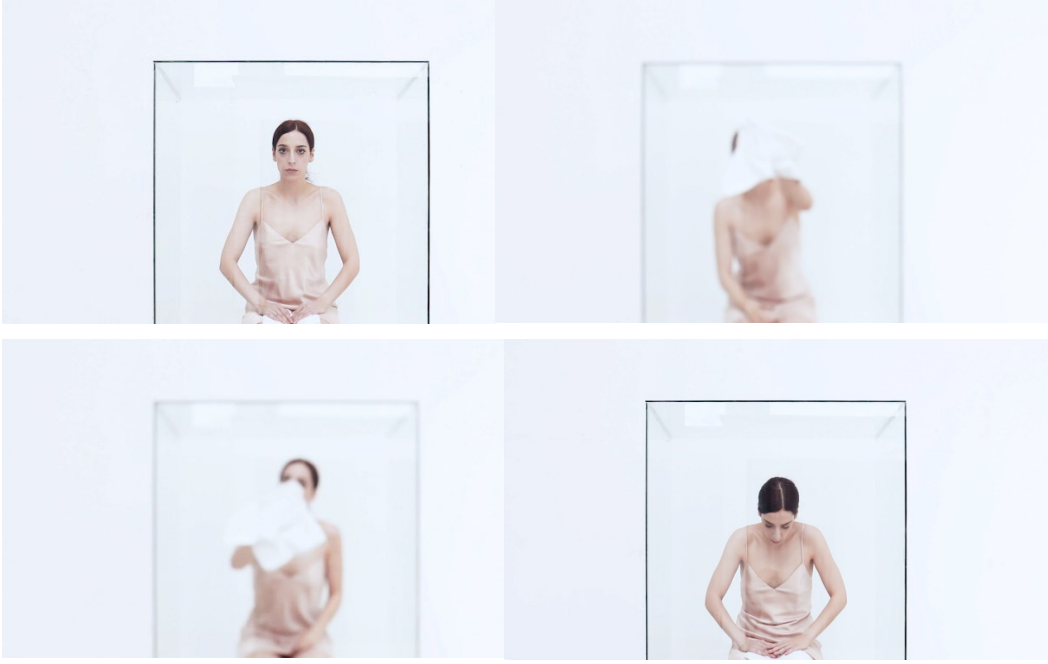
İnsan geçmişi ile çoğunlukla yakın bir halde yaşamaktadır. Bu tür bir etkileşim, onu geçmişine saplanıp kalan ve bugünü ile kıyaslayan bir alışkanlığa sürüklerken, şimdiyi yaşamayla ilgili zorlukları da beraberinde getirir. Bugüne ait olan düşünce ve hayaller geçmişin ağırlığın altında kendine yer bulamayarak, yenilenmenin ve farklı bir erginlik seviyesine geçme olanağında uzaklaşabilir. Geçmiş ile bugün arasındaki belirsizliğin kasvetli atmosferinin içinde, köklerinden bağı kesilmiş, gelişme işlevini kaybetmiş ağaç dallarının altına sıkı sıkıya tutunan figür geçmiş ve bugünü arasındaki katatonik süreci yansıtır. Kişinin geçmişine karşı güçsüzlüğü ve acizliğinden yola çıkılarak oluşturulan bu çalışmada, daha önceden deneyimlenen olumsuzlukların ya da travmaların ruhsal dünyada bugün ve geleceğe olan inanç yitimine odaklanarak oluşturulmuş bir kompozisyonudur.



Görsel 25. Dilara Turan, 2019, 16.06.2018, 70x70 cm, K.Ü Grafit



Görsel 26. Dilara Turan, 2019, 04.10.2018, 50x70 cm, K.Ü Grafit



Görsel 27. Dilara Turan, 2017, Kristal Göz, Video

Hayatla benim aramda baştan beri mat camlar oldu: Ne gözümle ne elimle algıladım onları; ve ne hayatımı yaşadım ne tasarladıklarımı, olmak istediğim kişinin düşüydüm sadece; düş bizzat irademle başlamıştı, tasarılarım asla olmadığım o insanın en büyük hayalleriydi (Pessoa, 2016, s.474).

İnsan yaradılışı gereği diğerine muhtaçlığı doğada tek başına kendi ihtiyaçlarını karşılama olanağına sahip olmamasından kaynaklanır. Doğa, insanların dayanışma içerisinde olmalarını zorunlu kılarken, ben ve diğeri arasındaki ilişki farklı tezahürlerle tanımlanarak ortaya çıkmaya başlar. Ben ve diğeri arasındaki karşılıklı ilişki “ben” in varoluşunu mümkün kılar. Daha öncesinde ben ‘in keşfinin, ben ‘in dışında olanlar şeyler ile etkileşim ve yargılar sonucunda ile ortaya çıktığını, ben ‘in kendisi dışında olan sınırlarını bu süreçte oluşturduğundan bahsetmiştik. Bu videoda, ben ve diğeri kavramının birbirinden ayrılmazlığından ortaya çıkan gerilimin, bireyin varlık-değer algısı üzerindeki etkisi anlatılmaktadır.

‘Ben’in diğeri ile arasına mesafe koyması çoğunlukla çaba gerektiren zorlu bir deneyimdir. ‘Ben’in’ diğeri tarafından gözlemlenmesi, kendini gözleme algısını bir süre sonra değiştirip dönüştürebilmektedir. Ben ve diğeri arasındaki sınırın zamanla şeffaflaşması sonucunda birey aynasını diğerinin gözünden gözlemleyebilmektedir. Duygulardan davranışlara öznel olan her şey, diğerinin

baskısı altındayken zedelenebilir, birey varlık değerlerini oluşturan özelliklerini tehdit eden durumlardan karşısında bu tehlikelere karşı nasıl tepki göstereceğini çözümlenememiş olabilir ve belki de bu tehditleri normalleştirebilir. Çünkü ben 'in dışında olanlarla oluşturulmaya çalışılan ilişki hem bir uyum gerektiren hem de sadece öteki gözünden değerlendirilmekle sonuçlanabilirken, öznenin kendisi ve ben 'in dışında olan arasında gözlemleyen kim olduğuna dair karışık bir algı oluşturabilir. Gözle görülemeyen ve ben 'e ve diğerine ait olan algılar birbirinden ayrıştırılıp sterilize edilmeye çalışıldıkça bulanıklaşan benlik, varlık-değer algısına karşı yabancılaşabilir. Bu süreç, bireyi bir kısır döngü içerisinde varlık-değer algısına karşı sorgulayıcı bir tavırla yaklaşmasına yol açabilir.

Bireyin ruhsal dinamiğinde içselleştirdiği bu baskı, "Kristal Göz" adlı videoda metaforik bir biçimde temizlik kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Kadın, bir cam küp içerisinde elinde bir bez ile otururken, sonrasında camın üzerindeki görünmeyen lekeleri temizlemeye çalışmaya başlar. Kadın, camı temizledikçe ötekinin görünüşünün netliğini kaybeder ve devamlı olarak aynı eylemi video boyunca robotik bir şekilde sürdürür ve temizlik rutinini bitirir. Kadının içinde bulunduğu cam yapı benliğinin diğeri karşısında şeffaflaşan sınırı temsil ederken, görünmeyen lekeleri temizleme eylemi diğerinin benlikte oluşturduğu lekelerdir. Kadın camı sildikçe görüntünün netliğini kaybetmesi benliğin diğeri arasında gerçekleşen mücadelede sınır ve algı yetisini kaybetmesidir.



Görsel 28. Dilara Turan, 2017, Ruhun Anatomisi, Video

Etkin olan hiçbir şeyin bulaşmadığı, öz bilincimizin bile sonunda çamurlara gömüldüğü eksiksiz düşte – sadece orada, o ılık ve nemli yok-varlıkta eyleme gerçekten sırt çevrilebilir. Anlamaya çalışmamak; tahlil etmemek... Kendini doğayı görür gibi görmek; heyecanlarını bir manzara gibi seyretmek- işte bilgelik budur" (Pessoa, 2016, s.320-321).

Ben'in dışında olan varlıkların sadece diğeri ile değil aynı zamanda sosyo-kültürel ve toplumsal normlar ile öznellik arasında ortaya çıkan olası zıtlıklar ve beraberindeki sorular kendini arama arayışının kaçınılmaz birer parçası olabilmektedir. Diğere uyum sağlamaya çalışmak bir taraftan aidiyeti ve uyumu sorgulatırken, ruhsallığın dış dünyanın atmosferine uyum sağlayamaması bireyi aidiyet konusunda içsel sorgulamalara yönlendirebilir. Bu durumun oluşturduğu zıtlık ve sonrasında hissedilen uyumsuzluk bireyin ruhsallığında yer edinmesinin yanı sıra öznellikte içe hapsolme hissi de deneyimlenebilir.

Video 'da, bireyin ruhsallığında yer edinme çabasında yaşadığı uyumsuzluk ve zıtlık hissini bir güneşli bir havada şemsiyenin altından gelen yağmur damlaları, kişinin dışarıya yansıtmaya karşı duyduğu endişeyi ve uyumsuzluğu metaforik olarak temsil ederken, elinde tuttuğu şemsiyeyle kendini dışarıda olandan korumaya karşı çaba gösterse de kendi ruhsallığı içinde deneyimlediği endişe ve çatışmalar içerisinde sıkışıp kalmışlığın kişinin bilincinde yansıyan sürreal görüntü yansıtılmaya çalışılmıştır.

SONUÇ

Günümüzün insanı, teknoloji ve küreselleşmenin hızla yaygınlaştığı yüzyılın imkanlarından faydalanırken, sahip olduğu bu olanaklar bir diğer taraftan da ruhsal hayatında büyük bir boşluk ve belirsizlik yaratabilmektedir. Yaşamın her alanına etki eden hızlı değişim ve gittikçe çoğalan belirsizlik duygusu, bireyi güven ve süreklilik isteğinden koparıp, kaygı ve anlamsızlığı daha çok deneyimlemesine neden olabilmektedir. Modern dünyanın yaşama üslubuna uyum sağlayamayan bireyin yaşadığı toplumdaki sosyal yapılanmanın kişiyi benlik kurgulamaya teşvik edişi ile ürettiği benliklerin arasındaki ruhsal çelişkiler, (anksiyete, depresyon, yabancılaşma ve yalnızlık) pek çoğumuz tarafından izlenen, gözlenen ya da deneyimlenen bir durumdur. Yalnızlık hissi ve yabancılaşma, gerçek benliği ile bireyselleşmeyi ve özgürleşmeyi göze alan birey için ödenmesi gereken bir bedel haline gelmiştir. Bu duygu durumlarını deneyimleyen kişilerin toplum içerisinde “sorunlu, güçsüz, depresif” gibi olumsuz tınlayan sıfatlar aracılığı ile tanımlanması kişiyi çaresiz hissettirmektedir ve bu yüzden pek çoğumuz bu duygu durumlarını sadece kişiyi kötü ve güçsüz hissettirme aracı gören ruhsal semptomlar olarak tanımlamaya daha çok meyilli olarak tehdit altında olan öz varlığımızın gönderdiği bir uyarı olarak algılama imkanından uzaklaşıyor.

Sanat için toplumsal ve sosyal pratiklerin bireyin yaşamsallığı üzerinde yarattığı davranışların bir aktarımı diyebiliriz. Sanatın, yaratıcı bireyin iç dünyası ile ilgili sıkı bir ilişkide olduğunu söylemek de mümkündür. Hayatlarının çeşitli dönemlerinde, gerçek benlikleri özlerinden sürgün edilse dahi ruhsal dünyalarının taleplerine karşı toplumun taleplerini yeğlemeyen Mendieta, Woodman, ORLAN ve Abramovic gibi sanatçıların, yabancılaşmayı ve toplumda belli bir kesim tarafından kabul gören ve dayatılan değerlere karşı durmayı göze alarak sanat ile arzulanan kendiliğinden etkinlik arasında köprü kurdukları gözlemlenebilmektedir. Bu tezde sanatçıların bireysel tarihlerinin geçmişleri ele alınırken, benliklerinin oluşum sürecinde öz varlıklarını tehdit eden toplumdaki yasak ve baskıları karşı sanat aracılığı ile hem toplumda hem de sanatta ne denli etkili bir enerjiye dönüştürdükleri aktarılmaya çalışılmıştır. Bu sanatçılar beden aracılığı ile bahsettiğimiz olumlu dönüşümlerin yanı sıra, hem modern dünyada hem de sanat dünyasındaki yerleşmiş kural, gelenek ve popüler anlayışa karşı direnerek sanatın sınırlarını genişletmiş ve

insanın ruhsal ve bedensel varoluşu ile ilgili gizli kalmış alanları keşfetmeye yönelerek yeni yorumlarda bulunmuşlardır.

Bir sanatçının en önemli yaratıcı kaynağını, insan tabiatı ve içinde bulunduğu toplumsal süreç arasındaki karşılıklı etkileşim olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle üzerine eğilimesi ve odaklanması gereken, insanı ve toplumsal değişimleri daha derinlemesine tanımak, anlamak ve yansıtmaya yanı sıra benliğimizden vazgeçerek vazgeçmemize neden olabilecek olguları keşfetmek olması gerektiğine inanıyoruz. Günümüzde günlük hayatımıza yerleşen yeni kitle iletişim araçlarının, tüketim kültürünün kitlelerin manevi yetilerini körelten etkisini göz önüne aldığımızda, hem öznelliğimizin hem de insanlığın ruhsal mekanizmalarını gerçekçi bir şekilde kavrama ve inceleme yoluna gidilmezse, sanat alanındaki yeni keşiflerin ve yorumların yetersiz kalacağı şüphe götürmezdir. Özellikle insanlığın ruhsal değer ve duygularının deformasyona uğradığı günümüzde, benlik arayışından kopuk ve sadece sansasyona, yeni ürüncülüğe, dekoratif algıya odaklanan sanat, ne sanatçıyı ne de toplumu ileriye taşıyan bir değişiklik ve farkındalık yaratmakta yetersiz kalmaktadır.

Sanat kusurlarımızı yok sayan, onların üstünü örtmemizi öneren, bir var olma alanı değildir; tam tersine bizdeki kusurları yaşamlarımızdaki olumsuz değerler, kötü anılar, güçsüzlük ve bunların tümünden yeni bir eser ortaya çıkarabilme ve dönüştürme gücünü verir. Dolayısıyla bu tez bütün bu bahsedilen ve hissedilen söze dökülemeyen ifadeleri imge yoluyla ifade etme imkanı sağlamıştır.

KAYNAKÇALAR

- Abacı, A. R. ve Akın, Ü. (2011). *Self-handicapping: A Conceptual Analysis International Online Journal of Educational Sciences*, 3(3), 1155-1168.
- Abramovic, M. and Kaplan J. (2016). *Walk Through Walls: A Memoir*. Newyork: Penguin Random House.
- Akman, K. (2006). *Ten: Derinden*. İstanbul: YKY.
- Alvarez-Borland, I. (1998). *Cuban-American Literature of Exile: From Person to Persona*. University of Virginia Press. Charlottesville Londra: University of Virginia Press.
- Ana M. (1973). Erişim: 16.02.2019. <https://www.sfmoma.org/artwork/93.220/>.
- Ana Mendieta, (1975). Erişim: 02.02.2019. <http://www.thethird-eye.co.uk/soul-silhouette-on-fire-by-ana-mendieta/>.
- Ana M. (1976). Erişim: 02.02.2019. <https://artoferickuns.files.wordpress.com/2017/07/ana-mendieta-earth-work-2.jpg>.
- Ana M. (1976). Erişim: 22.02.2019. <https://www.mfa.org/collections/object/tree-of-life-35360>.
- Ana M. (1977). Erişim: 15.02.2019. <https://www.mfa.org/collections/object/untitled-silueta-series-iowa-35358>.
- Balkır, N. (2018). Bir Ana Mendieta Varmış Bir Ana Mendieta Yokmuş. *Sanat Tarihi Dergisi*, 251-263.
- Bandura, A. (1997). *Self-efficacy: The Exercise of Control*. New York: W. H. Freeman and Company.
- Baudrillard, J. (2018). *Tüketim Toplumu*. (N. Tural., F.Keskin Çev) İstanbul: Ayrıntı
- Çerşinevski (2017). *Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri*. (A. Berberoğlu Çev.) İstanbul: Kor.
- Direk, Z. (2014). *Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*. İstanbul: YKY.
- Donger, S., Shepherd, S. ve Orlan. (2010). *Orlan: A Hybrid Body Of Art Works*. London And Newyork: Routledge Taylor And Francis Group.
- Erdem, N., Tanık, M., Habip, B., Anlı, İ. ve diğerleri. (2017). *Narsisizm ve Yaratıcılık*. İstanbul: YKY.
- Francesca W. (1976). Erişim: 02.02.2019. <https://i-d-images.vice.com/images/2015/12/17/foam-body-image-1450367036.jpg?resize=1050>:

- Francesca W. (1976). Erişim: 15.04.2019.
<https://www.americansuburbx.com/2014/12/francesca-woodman-the-feminine-self.html>.
- Francesca W. (1976). Erişim: 22.04.2019.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/woodman-space-providence-rhode-island-ar00350>.
- Francesca W. (1978). Erişim: 16.04.2019. http://i0.wp.com/www.nur.fi/wp-content/uploads/2017/10/Francesca-Woodman_-Self-deceit-1_-Rome_-Italy_-1978-%C2%A9-George-and-Betty-Woodman.jpg.
- Fromm, E. (2010). *Özgürlük Korkusu*. (S.Koçak Çev.). İstanbul: Doruk Yay.
- Gray, J. (2018). *Kuklanın Ruhü: İnsan Özgürlüğüne Kısa Bir Bakış*. (D. Tunç Çev.). İstanbul: YKY.
- Gumport, E. (2011). The Long Exposure of Francesca Woodman. Erişim: 20.03.2019. <https://www.nybooks.com/daily/2011/01/24/long-exposure-francesca-woodman/>.
- Habip, B. (2019). *Kültür ve Psikanaliz: Sinema Edebiyat Güncelin Psikanalizi*. İstanbul: YKY.
- Ince, K. (2010). *Orlan: Millennial Female*. Newyork: Oxford.
- Jung, C.G. (2015). *Kişiliğin Gelişimi*. (D. Olgaç Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık
- Knafo, D. (2009). *In Her Own Image: Women's Self-Representation in Twentieth-Century Art*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Kohut, H. (1998). *Kendiliğin Çözümlemesi*. (C. Atbaşoğlu, B. Büyükkal, C. İşcan Çev.). İstanbul: Metis.
- Laing B. D. R. (2015). *Bölünmüş Benlik*. (E. Akça Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Muñoz, J. E. (2011). *Vitalism's After-burn: The sense of Ana Mendieta, Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*. 21(2),191-198.
- O'Brayn, J. (2005). *Carnal Art: Orlan's Refacing*. London: Universty Of Minnesota Press.
- Orlan, S. (1987). Erişim: 11.03.2019.
<http://oldsite.english.ucsb.edu/faculty/ecook/courses/eng114em/carnal.htm>.
- Orlan, S. (1993). Erişim: 05.04.2019.
<https://www.fotomuseum.ch/en/explore/situations/30536>.
- Orlan, S. (1993). Erişim: 12.03.2019. <http://www.artspecialday.com/9art/wp-content/uploads/2017/03/performance.jpg>.

- Pessoa, F. (2016). *Huzursuzluğun Kitabı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Riding, A. (1998). Pictures, Perhaps, of Her Despair. Erişim: 12.02.2019.
<https://www.nytimes.com/1998/05/17/arts/pictures-perhaps-of-her-despair.html>
- Robertson, J. (2010). *Themes of Contemporary Art: Visual Art After 1980*. Newyork: Oxford University Press.
- Rose, B. (1993). *Orlan: Is it Art?, Orlan and the Transgressive, Act. Art in America*.
- Rosenthal, S. (2013). *Ana Mendieta: Traces*. London: Hayward Publishing.
- Rousseau, J. J. (2002). *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*. (R. Nuri. İleri Çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2007). *Emile*. (Ü. Akgündüz, Çev.) .İstanbul: Selis Kitaplar.
- Stevens, A. (2014). *Jung*. Ankara: Dost Yayınları.
- Terbaş, Ö. (2016). *Rüyadan Gerçeğe Psikanaliz ve Sanat*. İstanbul: Bilgi Üniverstesi Yay.
- Townsend, C. (2006). *Scattered in Space and Time*. Oxford: Phaidon Press
- Tuzgöl, K. (2018). Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu. *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, 1(1), 44-45.
- Üzar-Özçetin, Y.S. ve Hiçdurmaz, D. (2016). *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 8(2). 145-154.
- VST: Revue Scientifique et Culturelle de Sante Mentale [Scientific and Cultural Review of Mental Health] 23=24. (1991, September–December). Issue devoted to Orlan.

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez Çalışmasında,

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

18/08/2019

Dilara TURAN



Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Kendini Sabote Etme İmgeleri

Yukarıda başlığı verilen Tezin 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
18.08.2019	79	114131	20.06.2019	%9	1161114391

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez 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. (18/08/2019)

Dilara TURAN

Öğrenci No.:

Anasanat/Anabilim Dalı:

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN,

Master's Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : Self Sabotage Images

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

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
18.08.2019	79	114131	20.06.2019	%9	1161114391

Filtering options applied are:

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

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (18/08/2019)

Dilara TURAN

Student No.:

Department:

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatlarda arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesini verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

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

- Enstitü/Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir.⁽¹⁾
- Enstitü/Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir.⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir.⁽³⁾

18.08.2019

Dilara TURAN

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

(1) Madde 6.1 Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması ve patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, **tez danışmanın önerisi ve enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** ile 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 kurumalara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında **tez danışmanın 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 çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlerle 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 sürecinde enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

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