

T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI



YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KİMLİK SORUNLARI BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATTA
ÖTEKİLEŞTİRME**

MELİKE ÇETİNER

Danışman : Prof. Serkan İLDEN

Jüri Üyesi : Prof. Ruhi KONAK

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Burak Erhan TARLAKAZAN

KASTAMONU-2024

TAAHHÜTNAME

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu; ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını, bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini bildirir ve taahhüt ederim.

Melike ÇETİNER

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KİMLİK SORUNSALI BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATTA ÖTEKİLEŞTİRME

MELİKE ÇETİNER

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
DANIŞMAN: PROF. SERKAN İLDEN

Kimlik, çok boyutlu ve karmaşık yapısıyla birçok disiplinin güncesinde irdelenen ontolojik bir kavramdır. Düşünce tarihi ile birlikte psikoloji, sosyoloji ve felsefe gibi alanların farklı perspektiflerinde incelenen bu kavramın tanımladığı, varlığın manasına erişme arzusu ise 'benlik' olgusunu ortaya koymuştur. Psikoloji, kimliği kişinin süreklilik arz eden ve tutarlı zihinsel bağlantılara sahip olması durumuyla açıklarken Sosyoloji, bireyi kendine özgü bir 'kişi' yapan; değerler, inançlar, düşünce ve deneyimlerinden oluşan bütünsel bir şemada ifade eder. Felsefe ise bu kendilik halini bilinç ile betimlemiştir. Dolayısıyla 'kendilik bilinci', özne olan 'ben'in varlığını 'öteki' üzerinden tanıması ve anlamlandırmasıdır. Bu bağlamda ancak diyalektik yöntem üzerinden sağlıklı biçimde sürdürülen ben-öteki ilişkisi, monolog bir tutumda içkin yapısını kaybederek 'ötekileştirmeye' dönüşmektedir. Bu tez oluşturulurken elde edilen yazınsal ve görsel bulgular literatür tarama yöntemi ile erişilen kaynaklardan edinilmiştir. Psiko-sosyal ve sanat tarihsel zeminde kimlik sorunlarını araştırmak ve ötekinin felsefi uzantılarını saptamak bu çalışmanın amacıdır. Ayrıca kimlik, benlik ve öteki kavramlarının sanatçının duyuşsal algılayış biçimiyle sentezlenerek yeni bir form olan sanatsal ürünlere dönüştürme süreci incelenecektir. Öteki sorunsalı, yaşamı konu alan sanat tarihinin seyri boyunca aynı önemde incelenmiş olup her dönem için gündemde kalmaya devam edeceğinden konunun sanat bağlamında ele alınması ve ifadesi önem arz etmektedir.

ANAHTAR KELİMELER: Kimlik, Öteki, (Ben)lik, Ötekileştirme, Sanatta Öteki

Temmuz 2024, 112 Sayfa

ABSTRACT

MSC THESIS

OTHERIALIZATION IN CONTEMPORARY ART IN THE CONTEXT OF THE IDENTITY PROBLEM

MELİKE ÇETİNER

**KASTAMONU UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE
ART AND DESIGN MAIN ART DEPARTMENT
SUPERVISOR: PROF. SERKAN İLDEN**

Identity is an ontological concept that is examined in the diary of many disciplines with its multidimensional and complex structure. Along with the history of thought, the desire to access the meaning of existence, defined by this concept, which has been studied in different perspectives of fields such as psychology, sociology and philosophy, has revealed the phenomenon of 'self'. While psychology explains identity with the condition that a person has continuous and consistent mental connections, sociology expresses it in a holistic scheme consisting of values, beliefs, thoughts and experiences that make an individual a unique 'person'. Philosophy, on the other hand, has described this state of self with consciousness. Therefore, 'self-consciousness' is the recognition and meaning of the existence of the 'I', the subject, through the 'other'. In this context, the self-other relationship, which is maintained in a healthy way only through the dialectical method, loses its inherent structure in a monologue attitude and turns into 'othering'. The literary and visual findings obtained during the creation of this thesis were obtained from the sources accessed by the literature review method. The aim of this study is to investigate the problematic of identity on the psycho-social and art historical basis and to examine the philosophical extensions of the other. In addition, the process of transforming the concepts of identity, self and other into artistic products, which are a new form, by synthesizing them with the artist's sensory perception, will be determined. The other problem has been studied with the same importance throughout the course of art history, which is about life, and since it will continue to remain on the agenda for every period, it is important to consider and express the subject in the context of art.

KEYWORDS: Identity, The Other, Self, Otherization, The Other In Art

July 2024, 112 Page

TEŐEKKÖR

Tezimin planlanması, yürütülmesi ve son aşamasına gelmesinde, bana anlayışla destek olan, değerli bilgi ve tecrübelerinden faydalandığım danışmanım Prof. Serkan İLDEN' e içtenlikle teşekkür ederim.

Melike ÇETİNER

Kastamonu, 2024



İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI	ii
TAAHHÜTNAME	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	x
1. GİRİŞ	1
2. SOSYOLOJİ, PSİKOLOJİ VE FELSEFE BOYUTUNDA KİMLİK-ÖTEKİ SORUNSALI	5
2.1 Kimlik ve Öteki Kavramı	5
2.1.1 “Ben” in “Öteki” Üzerinden Kimlik İnşası.....	11
2.2 Ötekileştirme	15
2.2.1 Felsefede “Ben-Öteki” İlişkisi	19
2.2.2 Çağdaş Felsefede “Öteki” nin Gelişimi	25
2.2.3 Tasavvuf Felsefesinde “Ben”lik Kavramı	30
3. SANATTA ÖTEKİ KAVRAMI	36
3.1 Sanatta Kimlik Sorunsalı ve ‘Öteki’	36
3.2 Sanat Tarihinde Ötekinin Varlığı	40
3.3 Çağdaş Sanatta Kimlik ve Öteki Kavramı.....	51
3.4 Sanatta Cinsiyet Bağlamında Ötekileştirme.....	59
3.5 Ötekileştirme Kavramı Üzerinde Çalışan Sanatçılar.....	68
3.5.1 Malik Aksel.....	68
3.5.2 Erol Akyavaş.....	72
3.5.3 Ergin İnan	75
3.5.4 Balkan Naci İslimyeli	80
3.5.5 Murat Morova	85
3.5.6 Gülsün Karamustafa	87
4. YÖNTEM	91
5. UYGULAMALAR	92
5.1 Düğüm	93
5.2 Atfedilmiş Kimlik.....	94
5.3 Empati	95
5.4 Öteki	96
5.5 Senden Öte Değil.....	97
5.6 Medyatik Kimlik	98
5.7 Tekâmül.....	99
5.8 Bellek.....	100
5.9 Benlik Sağaltımı	101
5.10 Tablo 10. Her Şeyden Önce, İnsanım.....	102
6. SONUÇ	104
KAYNAKLAR	107

ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Resim 2.1 Jacques Derrida.....	28
Resim 2.2 Emmanuel Levinas.....	29
Resim 2.3 Jürgen Habermas ve Hans Georg Gadamer	29
Resim 3.1 “İmparator Marcus Aurelius’un Atlı Heykeli”, MS. 161-180, Altın yaldızlı bronz, 424 cm, Captoline Müzesi, Roma.....	38
Resim 3.2 “Aziz Paul’un Mektupları Üzerine Yorumlar”, 1200, Minyatürlü El Yazması, Parşömen Üzerine Minyatür, Bibliothèque Nationale, Paris.....	39
Resim 3.3 Albrecht Dürer, “Kendi Otoportresi”, 1498, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 52x41 cm, Prado Müzesi, Madrid.....	41
Resim 3.4 Masaccio, “Kutsal Teslis”, 1427, Fresk Resim, 667x317 cm.....	42
Resim 3.5 Piero della Francesca, “İsa’nın Kırbacılanması”, 1465, Tempera, 58,4x81,5 cm.....	43
Resim 3.6 Peter Paul Rubens, “Masumların Katli”, 1611-1612, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 142x182 cm.....	44
Resim 3.7 Caspar David Friedrich, “Bulutların Üzerindeki Gezgin”, 1817-18, TÜYB, 74,8x 94,8 cm, Kunsthalle, Hamburg	45
Resim 3.8 Francisco Goya, “3 Mayıs Katliamı”, 1814, TÜYB, 268x347 cm, Prado Müzesi, Madrid	46
Resim 3.9 İlya Efimoviç Repin, Volga’da Sal Çekicileri, 1870-73, TÜYB, 131,5x281 cm	47
Resim 3.10 Vincent William Van Gogh, “Patates Yiyenler”, 1885, TÜYB, 82x114 cm	48
Resim 3.11 Auguste Rodin, “Balzac”, Paris Rodin Museum, 1898	49
Resim 3.12 Francis Bacon, “Velazquez’in X. İnnocentius’un Portresi’nin Ardından Çalışma”, 1953, TÜYB, 153x118 cm	50
Resim 3.13 Neşet Günel, “Duvar Dibi 3”, 1973, TÜYB, 153x245	53
Resim 3.14 George Grosz, “Sabah Saat Beşte”, 1921	55
Resim 3.15 Halil Altındere, “Tabularla Dans”, 1997, 6 Adet Renkli Dijital Baskı, 250x 150 cm	56
Resim 3.16 Banksy, Banksy’nin graffiti üzerine yapılmış diğer tasarımlar	57
Resim 3.17 İstanbul Bienali Afişi, Türkiye	58
Resim 3.18 Thomas Houseago, “Baby”, Heykel, 2009-10.....	59
Resim 3.19 Hieronymus Bosch, “Beehive and Witches”, 1456-1516.....	61
Resim 3.20 Jean François Millet, “The Gleaners”, 1857.....	62
Resim 3.21 Guerilla Girls, “Poster”, 1989	63
Resim 3.22 Anselm Kiefer, “Antik Kadınlar”, 2002, Heykel: Bronz, Demir, Cam, Kül, Kurşun	65
Resim 3.23 Şükran Moral, “Evli Üç Kocalı”, 2010, Mardin	66
Resim 3.24 Nur Koçak, “Vitrinler”, 2000, TÜYB, Mine Sanat Galerisi İstanbul	67
Resim 3.25 Malik Aksel, “Halı Dokuyan Kızlar”, 1936.....	69
Resim 3.26 Malik Aksel, “Sivas Kale Mahallesi”, 1939	70

Resim 3.27 Malik Aksel, “Yeni Mektep”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 84x84 cm	71
Resim 3.28 Erol Akyavaş, “İnsan-ı Kamil”, 1990	73
Resim 3.29 Erol Akyavaş, “Fihi Ma Fih”, Demir Stand Üzerinde İçi Işıklı Saydam Bloklar, Altın Varak Kaplı Plexiglas, 130x100x60 cm, 1986	74
Resim 3.30 Ergin İnan, “İki Ayrı Yüz”, 2006, MDF Üzerine Karışık Teknik, 70x100 cm	77
Resim 3.31 Ergin İnan, “Berlin Melekleri”, 2003, MDF Üzerine Karışık Teknik	78
Resim 3.32 Ergin İnan, “Söz Üstüne Kondu”, 1992, Gravür	79
Resim 3.33 Balkan Naci İslimyeli, “Şahmaran’ın Kızı”, 1970, TÜYB ve Çini	81
Resim 3.34 Balkan Naci İslimyeli, “Antikacı”, 1974, Karton Üzerine Pastel ve Çini, 50x50 cm. Özel Koleksiyon	82
Resim 3.35 Balkan Naci İslimyeli, “Tufan”, 1978, Kolaj ve Çini, 35x25 cm	83
Resim 3.36 Balkan Naci İslimyeli, “Matah”, 2006	84
Resim 3.37 Murat Morova, “Ten Yorgunu”, 2000, 30x25 cm	86
Resim 3.38 Murat Morova, “İnsan-ı Kamil”, 2009, 50x150 cm	87
Resim 3.39 Gülsün Karamustafa, “Örtülü Medeniyet”, 1976, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 30x45 cm	88
Resim 3.40 Gülsün Karamustafa, “Kaplın Kadın”, 1983, Kumaş, Kontrplak, Akriplik ile üç boyutlu oluşturulmuş, 55x75 cm	89
Resim 3.41 Gülsün Karamustafa, “Kalkan”, 1985, Kumaş, Plastik, Sentetik Süngerden Oluşturulmuş/ Tekstil Kolaj, 250x135x175 cm	90
Resim 5.1 Melike Çetiner, “Düğüm” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x70 cm, 2024	93
Resim 5.2 Melike Çetiner, “Atfedilmiş kimlik”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x70 cm., 2024	94
Resim 5.3 Melike Çetiner, “Empati”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x70 cm.,2024	95
Resim 5.4 Melike Çetiner, “Öteki”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x70 cm.,2024	96
Resim 5.5 Melike Çetiner, “Senden öte değil”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x70 cm., 2024	97
Resim 5.6 Melike Çetiner, “Medyatik kimlik”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x70 cm., 2024	98
Resim 5.7 Melike Çetiner, “Tekâmül”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 x 70 cm., 2024	99
Resim 5.8 Melike Çetiner, “Bellek”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x70 cm.,2024	100
Resim 5.9 Melike Çetiner, “Benlik Sağaltımı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x70 cm., 2024	101
Resim 5.10 Melike Çetiner, “Her Şeyden Önce, İnsanım” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x70 cm., 2024	102

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Kısaltmalar

Akt.	: Aktaran
TDK	: Türk Dil Kurumu
S.	: Sayfa
Vs.	: Vesaire
TOED	: The Oxford English Dictionary
Vb.	: Ve benzeri
Yy.	: Yüzyıl
Cm.	: Santimetre
MS.	: Milattan Sonra
TÜYB	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
WAR	: Women Artist in Revolution
MDF	: Medium Density Fiberboard(Orta Yoğunluklu Lifli Levha)
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri

1. GİRİŞ

Doğal akış içerisinde tavır ve duygu durumlarımızı belirleyen kimliklerimiz, zaman ve mekân bağlamında değişkenlik göstermektedir. Gündelik yaşam akışındaki bu değişkenlik, ‘benzerlikler’ ve ‘farklılıklar’ üzerinden biçimlendirdiğimiz kolektif kimliklerimizi meydana getirmektedir. Kolektif kimlikler içerisinde bireyin, süreklilik içeren duygu durumsal eylemlerindeki tutarlı psikolojik bağlantılar, ‘öz benlik’ ile ilintili olup onu bireysel olarak diğer kimliklerden ayırmaktadır (Yıldırım, 2019). Dolayısıyla özne olan ‘ben’ kendinde olanlar veya olmayanların bilincine varıp bu yolla kimliğini inşa etmektedir. Kendinin bilincinde olan ‘ben’ diğer özne olan ‘öteki’ karşısında varlığını tanımlamış ve sınırlarını belirlemiştir. Öteki üzerinden kimikleşme sürecini tamamlayan ben, kendi varlığına yabancı olana da sınırlarını çizmiştir (Gündüz, 2016). Birey, kimliğin inşası sürecinde; içinde yaşadığı toplumun kültürü, tarihi, biyolojisi, dini ve iktidar unsurlarından temel parçalar alarak yeniden anlamlandırır. Kişinin; kültür, etnik, cinsiyet, yaşam tarzı gibi etkenler ile var ettiği kimliği onu bir aidiyete bağlı kılar. Aidiyet hissedilen grup ile yabancılaştırılan grup arası farklılıklar kimliği pekiştirmektedir. Dolayısıyla kimlik oluşumunun ihtiyacı olan bu farklılık, öteki olarak ‘ben’i güvence altına almaktadır (Özensel, 2020). İnsan, günlük hayatta diğer öznelerle ortak bir gerçeklikte bulunmaktadır. Bu gerçeklik dâhilinde her ne kadar diğer bireylerle duygu, düşünce ve tavırlarımız ortak bir paydada buluşabilse dahi hepimizin dünya tasavvuru farklıdır. Olaylara bakış açımızın farklı olduğunun bilincinde olmamıza rağmen öteki öznelerle ortak yaşam içinde zaruri bir iletişimde oluruz. Deneyimlerimiz ve bunlardan doğan anlamlarımız, diğer öznelerle farklı varoluşlar meydana getirmektedir. Bu algı farklılığı sonucu varoluşlar kimi zaman özneler arası çatışmaya yol açarak yabancılaştığımız bireye karşı mesafeyi meydana getirebilir. Schütz bu durumu, yüz yüze yaşam ilişkilerinde; “biz-ilişkileri” (yakın mesafeli) ve “onlar-ilişkileri” (mesafeli ve kişisel olmayan) sınıflandırma yoluna gitmiştir. Bu durumda günlük yaşamda iletişim kurduğumuz özneler ile mesafeler belirleriz. Bireyin aynı gerçekliği paylaşıp iletişim içerisinde olduğu fakat sosyal ya da kültürel bir aidiyetinin olmadığı “onlar” grubunu; “ötekiler” oluşturmaktadır. Birey, iyi ve güzel nitelikleri “biz” kategorisinde konumlandırırken kötü ve olumsuz durumları

“öteki”lere addetmiştir. Bu durumda olumsuzlama, dışlama gibi süreçler ötekinin varlığını yok sayarak “ötekileştirme” yi getirmiştir (Schütz’den akt. Yıldırım, 2019, s.24-26).

Öğrenilmiş durumların yanı sıra yaşadığımız çevrenin normlarına da entegre bir biçimde kimliğimizi inşa ederiz. Bu durum kişisel özelliklerimiz, aile yaşantısının kuralları ve öğretileri, toplumun veya öteki bireylerin bizi konumlandırışı bu oluşum sırasında çatışmaları da yaratabilir. Büyük çelişki ve baskılarla inşa edilmeye çalışılan kimlik, bireyin iç dünyasında kimi zaman olumlu sonuçlanıp benliği meydana getirirken kimi zaman da kimlik bocalamalarına sebep olmaktadır. Böyle durumlarda kendi öz bilincine ulaşamayan birey, içsel olarak yabancılaşır ve kendini toplumdan dışlayabilir. Bu durumda kimlik oluşumunun temel kriteri olan çoklu çatışma ortamları aynı zamanda bireyin kimliksizleşmesi ve yabancılaşmasına yol açan bir olguya da dönüşebilmektedir. Aynı zamanda bireyin kimlik oluşum sürecine etki eden egoistik baskılar, önyargı, toplum normları ve biz-merkeziyetçi ilişki kaynaklı ötekileştirme gibi müdahaleler, ötekileşen bireyleri çoğunluğa entegre edebilmektedir. Toplumda psikolojik ve psiko-sosyal kimlik inşası bağlamında ezilen, dışlanan ya da mağdur olanın öteki, baskın olanın ise ‘ben’ yani yüceltilmiş kimliğe sahip olduğu sorunu saptanmıştır. Ötekileştirme sorunu kendini kültürel, psikolojik, etnik, sosyolojik, din, felsefe ve cinsiyet alanlarında göstermektedir. Bu çalışmanın amacı psiko-sosyal zeminde meydana gelen kimlik sorununu araştırmak ve ötekinin felsefi uzantılarını incelemektir. Çalışmada ben-öteki ilişkisi üzerinden doğan kimlik saptama ihtiyacının her dönem için gündem olma durumu araştırılmış ve bu durumun bireyin psikolojisi ile ilişkisi sorgulanmıştır. Bu sorgulama neticesinde öteki olmanın felsefi uzantıları varlık ve benliğin felsefeleri üzerinden açıklanmış ve düşünürlerce ortaya konulan savlarla açıklanmaya çalışılmıştır. Felsefe tarihinde ise Platon ile başlayan varlık, bilgi ve özne tanımlamaları kronolojik olarak Plotinos, Descartes, Marks, Hegel, Kant, Habermas, Sartre, Foucault, Levinas, Derrida ve Gadamer gibi çağdaş felsefecilere değin sürdürülmüştür. Aynı zamanda sosyolojik, psikolojik ve felsefik bağlamlarda ele alınan kimlik, benlik ve öteki kavramlarının sanat yapıtına dönüşüm sürecinde sanatçının duyuşsal algı biçimini saptamak çalışmanın amacıdır.

Tarih boyu aynı döngüsellikle devam edip birbirinin kimliğini inşa eden ben ve öteki kavramları sanat tarihinde de yankı bulmuştur. Her dönem için yenilenen, dönüşen, kendi kimliğini arayan sanat içinde bulunduğu dönemin sınırlarına karşı sınır çizerek kendine yeni bir alan oluşturmuş ve eskiyi ötekileştirmiştir. Yaşamı konu alan sanat, yaşamın bir parçası olan insan ilişkilerini de aynı önemle incelemiştir. İnsan bilincinin müdahalesiyle oluşan öteki sorunsalı her dönem için gündemde kalmaya devam edeceğinden konunun sanat bağlamında ele alınışı ve ifadesi önem arz etmektedir. Rönesans'tan günümüze rolleri değişse bile hep var olan ben ve öteki, paradoksal bir ilişkinin yansımaları olduğu söylenebilir. Bu bağlamda konunun sanat ile ilişkisi çerçevesinde ilk kez Rönesans ile ele alınan ötekinin kimliği, kronolojik olarak; Barok, Romantizm, Realizm ve Toplumcu Gerçekçilik, Modernizm sürdürülmüştür. Ardından gelen Ekspresyonizm, Fovizm, Fütürizm, Dadaizm gibi akımlara kısaca değinilmiş olup çalışmanın önemli kısmını oluşturan Postmodernizm ve son olarak Çağdaş Sanat ile sonlandırılmıştır. Öteki sorununun görülmediği soylu sanatı olarak bilinen Rokoko Dönemi çalışmaya dâhil edilmemiş olup Çağdaş Sanatta öteki ve kimlik sorunsalına diğer dönemlere kıyasla daha fazla yer verilmiştir. Çalışmada konu ile bağlantılı bazı sanatçıların kimlik sorunu hakkında çıkarım ve analizlerinin eser yaratım süreçlerine yansımaları araştırılacak olup konu bu eserler üzerinden açıklanacaktır. Toplumda özellikle cinsiyet üzerinden uygulanan baskı, ötekileşme, kimlik ve rol saptama durumları en çok kadın bireyleri etkilemektedir. Erkek egemen toplumun kadını kendi bakış açısıyla sıfatlandırıp bir kalıba sokmaya çalışması sorunu ile mücadele etmek adına feminist hareketler ve örgütlenmeler ortaya çıkmıştır. Bu sorunlar doğrultusunda sanatçı, kendi kimliği üzerinden veya gözlemlerine dayanarak etrafındaki kimlikleri eserlerinde kullanmıştır. Eserlerde kimlik sorunsalı, yüceltilmiş veya ezilen bireyler üzerinden ifade edilmiştir. Aynı zamanda sanat dünyasında da kabul görmüş, yüceltilmiş sanatçı kimlikleri ile görmezden gelinenler arasında da bir kimlik sorunsalı saptanmıştır. 1960 sonrası sanatta yoğun olarak kendini gösteren kimlik arayışları sanatçılarca farklı biçimlerde dile getirilmiş olup çoğu zaman beden üzerinden tasviri yapılmıştır. Sanat daima insanın kendiliğinin bir ifadesi olmuş ve toplumsal problemleri bir çıkış noktası olarak kullanarak günümüzde daha da yoğunlaşan bir farkındalık sanatına evrilmiştir. Yeni sanat pratikleri ile çoğu zaman izleyiciyi doğrudan sanatına dâhil eden sanatçı, her dönemin sorunsalı olan 'ötekileştirme'ye

karşı çağın gerektirdiği ifade biçimleriyle tepkisini ve eleştirisini ortaya koyacaktır. Ayrıca tezin uygulamalar kısmı; yer edinme, kimlik sorunsalı, ötekileştirme, yabancılaşma gibi problemlerin kişisel deneyim ve duysal analizler ile oluşturulduğu kişisel çalışmalarını kapsayacaktır. Bu çalışmalar, bir sanatçının öteki olanı kendi kimliği üzerinden tasviri olsa dahi kimi zaman da etrafında gözlemlediği diğer kimlikleri duysal analizinin tasavvuru olarak bir tepkinin ifadesi olarak kurgulanacaktır.



2. SOSYOLOJİ, PSİKOLOJİ VE FELSEFE BOYUTUNDA KİMLİK-ÖTEKİ SORUNSALI

2.1 Kimlik ve Öteki Kavramı

İnsan, birlikte yaşamı paylaştığı diğer canlılardan farklı olarak fikir yürütme ve sorgulama yetilerine sahip olup bu yetkinliğini öncelikli olarak kendi varlığının ülküsünü keşfetme arzusuyla kullanmıştır. Ardından gözlemediği çevrede kendi dışında bulunan canlı/cansız varlıkların farkında olmuş, onları anlamlandırmış ve kimlikler saptamıştır. Saptadığı bu kimliklerden yola çıkarak farklılık/benzerliklerini irdemiş, hacimsel ve düşünsel bağlamda bağımsız bir varlık olarak kendi kimliğinin farkına varmıştır.

TDK (2006) sözlüğüne göre kimlik; yalnızca insana özgü olan özellik ve niteliklerin bütünüyle o bireyi tarif eden, onu kendine özgü bir kimse yapan, kişinin kim olduğunu tanımlayan belge veya hüviyet olarak tanımlanırken ayrıca bir nesneyi de ayırt edici nitelikleri ile tanımlamaya yarayan özellikleri şeklinde ifade edilmiştir (TDK, 2006' dan akt. Altıkardeş, 2019, s.3). Kimliğin karmaşık yapısı onu çok boyutlu ve çeşitli yapar. Bu yüzden bir birey birden fazla kimliğe sahip olabilir. Kadın-erkek, beyaz-siyah, normal- eşcinsel, Avrupalı- Asyalı gibi karşıt kimliklere sahip olabilirken aynı zamanda bir kişi hem kadın hem siyah hem de heteroseksüel olabilir. Dolayısıyla diğer kimliklerle ortak paydada bulduğumuz durumlarda aidiyetlerimizi meydana getireceği gibi ayrıştığımız noktalarda da bizi konumlandırış biçimini ortaya koyar. Ayrıca birden fazla kimliğe sahip olmak o kimliklerin birbirinden bağımsız olabileceği durumu da gözetilerek farklı tanımlanabilmektedir (Güven Ak, 2020).

Diğer taraftan kimlik, birey ya da bireylerin bulunduğu grubun içerisinde kendini nasıl tanımladığı veya konumlandığına ifadesidir. Yani öznenin kendisi hakkında mevcut olduğunu düşündüğü nitelikleri tanımlamaktadır. Bu yalnızca bir kendini kavrama durumu olmayıp aynı zamanda bireyin gelişimi boyunca idrak seviyesinin artması ile birlikte değişen, öğrenilen ve süreklilik gösteren bir durumu kapsamaktadır. Kimlikler ilişkisel olarak diğer kimliğin tanımlanmasını gerektirmesi

yönüyle toplumsal cinsiyet oluşumu başta olmak üzere birçok kategoride belirleyici olmuştur. Kimlik oluşumunu etkileyen bir faktör de tarihsel süreç boyunca biçimlenmiş toplumsal yapılanmadır. Kimliklerimiz üzerimize giydiğimiz kıyafetler gibi yaşanan dönem ve toplum normlarına göre değişebilir. Örneğin; geleneksel bir toplumda kimlik bulunduğu toplumun normları ve aidiyetleri ile biçimlenirken modern toplumlarda bireyselliğin ön planda olduğu bir kimlik oluşumu görülmektedir. Ayrıca postmodern süreç ile birlikte toplumlar içerisinde kimlik krizi kaynaklı olarak parçalanmış, çoklu ve geçişli kimliklere rastlanmıştır (Karaduman, 2010).

Oysaki modern dönem öncesi yine bir kimliğe sahip olan birey günümüzün aksine tanınma ya da kimlik oluşturma çabasında bulunmamıştır. Fakat Modern sonrası toplumda kırılmalı bir yapı gösteren kimlik, diğer bireylerce tanınma ve onaylanma ihtiyacıyla şekillenmeye başlamıştır (Yıldırım, 2019). Birey kimliğini üç temel aşamada meydana getirmektedir. Bunlar: 'Farklılaşma', 'Öz-Referans veya 'Öz-İmgenin yerleşmesi' ve 'Başkaları tarafından tanınması' dır. Birey, kimliğin inşası sürecinde içinde yaşadığı toplumun kültürü, tarihi, biyolojisi, dini ve iktidar unsurlarından temel parçaları olarak yeniden anlamlandırır. Kişinin; etnik, cinsiyet, yaşam tarzı vs. gibi etkenler ile var ettiği kimliği onu bir aidiyete bağlı kılar (Özensel, 2020, s. 372). Smith'in görüşüyle (2002, s. 139) temelde ikiye ayrılan kimlikler; bireysel ve kolektif olarak iki boyutta ele alınabilir. Bireysel kimlik, farklı zaman ve koşullarda önem dereceleri değişmekle birlikte daha çok aile, cinsiyet, din, etnik köken, millet gibi çoklu sınıflarda yetkinlik gösterir. Kolektif kimlikler ise sosyal kimliklerin etnik, ulusal ve inanç çerçevesinde bir araya geldikleri, durumlara veya hislere bağlı olarak değişkenlik göstermeyen kapsayıcı bir niteliktir. Bireysel kimlikler kişiler arası ilişkileri ifade ederken kolektif kimlikler ise ait olduğumuz gruba karşı duyduğumuz ihtiyaç ile doğru orantılıdır. Bu kimlikler yaşadığımız toplumun değişen değerleri ve kuralları, çağa uyum isteği, toplumsal olarak yapılanma ve örgütlenmelerle birlikte gelişen, bireyin ihtiyacı doğrultusunda güvenli bir alanda yer alma arayışı ile bağdaştırılabilir (Smith, 2002'den akt. Karaduman, 2010). Toplumsal statü ve dinamiği oluşturan bireyler içinde yer aldıkları sosyal sistemin kökeninde kimlikleri ile yer almaktadır. Bu bireylerin inanç, kültür, tavır ve değer yargıları sosyal kimliklerini inşa ederken "kimlerdensin?" sorusu aynı veya

benzeş yönlerimizle bir arada bulunduğumuz toplulukları ifade eder. Bu sosyo-demografik alanlar içerisindeki ortak kimliklerimiz ile toplumsal manada düzen ve istikrarı sağlayarak ilerleme ve değişim göstermeyi hedefleriz. Ayrıca öznenin kendine yönelttiği “ben kimim?” sorusu ise psikolojik zeminde yaşamı sorunsallaştırma eğiliminin bir yansıması olarak psiko-sosyal kimliği inşa etmektedir. Kültür, bu düşünsel süreci biçimlendiren en önemli etken olarak karşımıza çıkmaktadır (Karaduman, 2010).

Birey “kim” olduğu hususunu sembolleştirmeye çalışırken kendini konumlandığı kerte onun çevreye karşı tutumu ve toplumun diğer üyeleriyle olan ilişkisini ortaya koymaktadır (Güven Ak, 2020). Bu bağlamda psikososyal kimlik tanımlaması çok daha zor bir olgu olup bireyin varoluşuna dair öznel duygular içeren bir zihnin karşılığıdır. William James’e göre bireyin karakteri; anlaşılmadığını düşündüğü ve tek başına hissettiği zamanlarda yaşadığı yoğun gerilim anlarında ortaya çıkar. Bu gerilim anlarında kendini kontrol etme tutumu veya çevresine güven hissetme durumunda olan birey aynı zamanda kimliğinin bilincine varmaya başlayan olgun biri de olabilmektedir. Freud’ da ise sosyal yönüyle bu durum için “iç kimlik” kavramı üzerinden bireyin çoğunluktan soyutlanıp özüne ulaşmasını tasarlama ve orada yaşamasından bahsedilmiştir (Erikson, 2003). Buna karşın Taylor (2010, s. 55-57) ise olgunlaşmış kimliğin bireyin çoğunluktan soyutlanmış, bir başınalığı ile oluşamayacağı görüşünü savunmuştur. Bu durumda Taylor’a göre kimlik ancak çoklu çatışma ortamlarında diğer bireyler ile diyalektik etkileşim sonucunda inşa edilebilir (Taylor, 2010’dan akt. Yıldırım, 2019, s. 16). Psikososyal kimliğinin olgunlaşmaması durumunda ise bireyin özünde gerçekleşecek olan iç senteze (ego) ve toplumdaki rolünü belirleyecek, destekleyici, hiyerarşik bütünlüğe sahip diğer rollere ihtiyaç duyulabilir (Erikson, 2003).

Kimlik oluşumunun kökenine bakıldığında; erken bebeklik döneminde, annenin hayranlıkla onu izlediğini hisseden bebek kendi sabit ve bağımsız varlığını keşfeder. Lacan’ın; arzu deneyimi (1995) bağlamında “ayna evresi” olarak adlandırdığı ve benliğinin oluştuğu bu dönemde bebek, annenin hayranlık bakışından aldığı hazzı yaşamı boyunca kendini gösteren bir arzulanma isteği ile sürdürür (Lacan, 1995’den akt. Aytekin, 2019). Bu durum çocukluk döneminde ise öznenin ayna karşısındaki

yansımasından yola çıkarak bedensel bütünlüğünü ve bireyselliğini keşfetmesi ile devam eder. Bu kez kendi gelişimini ayna karşısında hayranlıkla izleyen çocuk yavaş yavaş kendini tanır. İlerleyen dönemlerde ise diğer bireylerin kendi hakkında değerlendirmelerini yansıyan bir görüntü boyutunda ele almasıyla sürdürür. Dolayısıyla özne, diğer bireylere yansıyan görüntüsü aracılığıyla kendini sürekli olarak idrak eder ve kimliğini biçimlendirir. Cooley'e göre; “*Ayna benlik*” kavramı sayesinde özne kendi eylemleri ve görüntüsü üzerinden diğer bireylerdeki değişiminin de bilincinde olabilir (Karaduman, 2010, s. 2886).

Bebeklik ve çocukluk dönemlerinde gelişimi olası olmayan psikososyal kimlik, ergenlik döneminin tamamlanmasıyla beraber oluşabilmektedir. Birey artık kendi kişisel geçmişinin ve genel tarihsel gelişimin bilincinde olan yetkin bir zihne sahiptir. Ayrıca bedensel olarak cinsel gelişimini tamamlamış olup yeni bağılıklar, toplumsal ilişkiler ve arkadaşlıklara ihtiyaç duyacaktır. Benzeş kimliklerle kurmak istediği birliktelikler bireyin kendi kimlik gelişimi üzerinde etkili olacaktır ve bu ilişkiler toplumların varlıklarını sürdürebilmesi adına gereklidir (Erikson, 2003). Dolayısıyla birey benzerlikleri ile “biz” kavramını inşa ederken farklılıklar üzerinden “öteki”yi oluşturacaktır. Bu bağlamda kimlik politikalarının örgütlenmeler için kullandığı “öteki” kavramının olumsuzlanması ile savaşlar yasallık kazanırken uluslar ise “biz” kavramı ile oluşturulmaktadır. Bu durumda kimlik oluşumunun temel varlığı olarak öteki belirlenmiştir (Güven Ak, 2020).

“Öteki” sözcüğü bir kavram olarak ele alındığında “bizim dışımızdaki her şey” olarak zihnimize belirebilir. Anlamı oldukça geniş yelpazede karşılık bulan bu sözcük genel olarak “ben”in dışında konumlanan bir başkası biçiminde ifade edilebilir (Özeskici, 2017). Ayrıca Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre mesafe üzerinden; “benzer iki nesneden önem ve konum bakımından uzakta olan” şeklinde tanımlanmıştır. Bu durumda ‘Erkeğin ötekisi; Kadın’ veya ‘Batı’nın ötekisi Doğu örnekleri verilebilir (TDK, 2023, s. 1862). Öteki kavramı, kendi belirlemine yaratmak için ‘ben’in varlığından faydalanan yani varlığı ‘ben’ ile mümkün olmaktadır. Başka bir tanımlamayla “benim dışımda olan” veya “ben olmayan” da diyebileceğimiz öteki, fenomenolojik olarak kişinin kendi görüntüsünü oluştururken aldığı referanstır. Yani kişi, karşısındaki bireyin konum ve mesafe durumu ile kendi varlığını

belirlemektedir. Bu durum karşıt varlıkların, birbirinin varlığı ile tanımlanıp anlamlandırılması ile de ifade edilebilir. Kısaca öteki, benim ötemde olup bana dışımdan gelen ve kendi varlığımı (benliğimi) oluşturmamı sağlayan başka bir bendir (Gündüz, 2016).

Buna rağmen insanlar, psikolojik temelli olarak ötekiyi; kötüler, kötü kalpliler olarak konumlandırırken kendilerini; iyiler ve kusursuzlar olarak tanımlamışlardır. Üzerinde yargıda bulunduğumuz ötekiyi gerçek manada anladığımızda onun gibi davranma eğilimi gösteririz. Yani ben-öteki ilişkisi kavramsal olarak değişken bir zemindedir. Bu durumda kendi öz değer sistemimizin sınırları ile algıladığımız ve anlamlandırdığımız “öteki”ler; ‘ben’ ya da ‘biz’lerin yarattığı kimliklerdir (Özensel, 2020).

Öteki kavramı ‘kişi’ bazında ele alındığında; karşıt, birlikte veya yan yana olan birey ya da bireylerle ifade edilebilir. Çok geniş ve karmaşık bir tanımlama sürecine sahip olan öteki, Günter Frankenberg (1994, s. 47) tarafından sosyolojik manada ifade edilmiştir. Frankenberg’e göre öteki denilen kişi, farklı bir topluma mensup olup sonradan gelen, yabancı olan ve o vatana ait olmayan biçiminde tanımlanmıştır (Onur, 2003).

Sosyolojik bir varlık olan insan, tarihsel süreç boyunca yaşadığı toplumun bir parçası olarak kendisi dışındaki varlıklara karşı daima yargılama mekanizmasına sahiptir. Bu yargılama süreci ise özün kaybedilmesine yol açan bir çatışma halinde gerçekleştirilmiştir. Çatışmada baskın olan taraf “ben” olurken çekinik taraf azınlık kalarak “öteki” olarak konumlandırılmıştır. Öteki, durumu kabullenmek ya da terk etmek arasında sıkışıp zorunlu bir değişime uğrayan kısımdadır (Özeskici, 2017). Bu durumda ötekinin kimliğini belirleyen “ben”, bunu ön yargıları üzerinden oluşturmaktadır ve bu önyargılar genellikle olumsuz duygu durumları içermektedir. Ben ve öteki iki temel varlık kategorisi olarak ele alındığında iki olgu arası ilişkinin diyalektiksel olduğu sonucuna varılabilir. Ben ve öteki sürekli olarak yer değiştiren ve diğerinin olumsuzlanması ile kendi varlığını bulan iki kavram olarak karşımıza çıkmaktadır (Yıldırım, 2019).

Öteki kavramı toplumsal manada ele alındığında ise yabancı olgusu ve toplulukların bir düzen içerisinde ilerleyişini temel alan Bauman örnek verilebilir. Zygmunt Bauman, homojen topluluklarda genel amaca karşı duran öteki gruplarından bahsetmiştir. Farklı ulusların birbirinden ayrışması adına henüz öteki olgusu ortaya çıkmadan oluşturulan dışlama durumu gelişmiştir. Önyargılar, kategorize etme durumu ve benzer düşüncelerin oluşturduğu biz-merkeziyetçi grupların etkisiyle dışlamalar meydana gelmiştir. Bu durumda modern topluma ayak uydurmak adına zorunlu bir değişime giren toplum, değişime kapalı bireyleri kendine yabancılaştırmış ve dışlamıştır (Bauman, 1991'den akt. Onur, 2003, s. 257-258). Toplumsal manada öteki konumunda olan birey daha çok cinsiyet, maddiyat, çevre baskısı, yaşam standartları gibi konularda yabancılaştırılmıştır (Özeskici, 2017, s.10). Yabancılaşmak ve öteki konumunda olmaktan korkan birey etkileşime ayak uydurmuştur. Bu durumda ötekinin kimliği çoğunluğa entegre edilmiştir. Fakat kişinin kendine farklı olanı yabancılaştırma durumu, 'bireyselleşme çağındaki' modern düşüncenin amaçladığı aydınlanmış toplum modeli beklentisi ile çelişmektedir. Bireyselleşme çağı, kişinin kendi kimlik ve benliğine yabancılaştığı ve kimliğini oluşturma kaygısı içinde olduğu bir dönemdir. Bu arayış içerisinde kendi özüne yabancılaştırdığı varlıkları başka/öteki kimliği ile konumlandırması geride kalmış bir yapı olarak aşılması gereken bir durumdur (Onur, 2003).

Farklılık ve benzerlikler, soyut veya somut biçimde karşılaştırma yolu ile daha anlaşılır hale gelebilir. Somut olarak; ten rengi, beden yapısı vs. gibi fiziksel unsurlar karşılaştırılırken soyut açıdan; günlük alışkanlıklar ve düşünce tarzları ele alınabilir. Bu karşılaştırmalar, farklılık, başkalık veya benzerlik üzerinden tanımlama ve ayrımı yapmayı olanaklı kılmaktadır. Birbirleriyle benzerlik gösterip aynı fikirlere mensup bireyler, daha fazla paylaşımda bulunmuş ve kendilerini güvende hissetmişlerdir. Bu yüzden bireyin istemli ya da istemsiz kendini kısıtladığı bu sosyo-demografik alan, daha az bilinmezlik veya sorunla karşılaşmak için tercih edilmektedir. Oysaki kişinin, tek tipleştirilmekten uzak kendine yabancılaştırdıkları ile olan ilişkisi düşünüldüğü gibi yalnızca bir sorun alanı değildir. Dolayısıyla farklılıkların kabul ve saygı görmesi modernist düşünce ile giderek yaygınlaşan bir durum haline gelmiştir. Bu olguyu genelleyecek olursak geçmişten bu yana insan, her zaman (ben)liğini diğer varlık olan öteki ile kıyaslama içinde olmuştur. Bundan dolayı "ben" in "öteki"

ile ilişkisi sürekli olarak yeniden inşa olmuş, değişime uğramış ve bu değişim çağlar boyu devam edecektir (Özensel, 2020).

2.1.1 “Ben” in “Öteki” Üzerinden Kimlik İnşası

Diğer canlılardan farklı olarak insan, bütünsel ve ilerici bir bilince sahip olma halinin onu kendisi yaptığı ‘öz varlığı’ ile anlam oluşturabilme yeteneği kazanır. Bu yetkinlik onu dokunabilen, hissedebilen ve duyumsayabilen bir özne olan ‘ben’e dönüştürür. ‘Ben’ bireyin içkin karakteri hakkında bilgiler vermektedir (Özeskici, 2017). Ben kavramı; bireyin kişiliğini oluşturan ve ‘ego’ olarak da tanımlanan temel unsurdur. Özne olan ‘ben’ kendini benliği ile var etmektedir. Dolayısıyla ben, benlik ve kişilik olgularının içinde gizlice konumlanmış meskeni gibidir. Öznenin kendiliğinin oluşmasını sağlayan ben, diğer özne olan ‘ben’lerle ilişkisi sayesinde varlığını sürdürmektedir (Aytekin, 2019). Kendi bilinçli halinin bilincinde olma, yani ‘öz-bilinç’ bireyin (ben)liğini ifade eder.

Benlik, bireyin kendini nasıl tanımladığı, kendine özgü nitelikleri ya da duygu ve düşünceleri algılayışı, bu zihinsel şemanın bireyin tavrına nasıl yansıdığına ifadesidir. Aslında benlik başka bir ifadeyle bireyin kendi özgün varlığının bilincinde olma hali ile onu anlamlandırabilmesi kabiliyetidir. Kişinin değer yargılarının deneyimlerle tecrübeye dönüşmesi, bu yolla gelişen ve olgunlaşan kendilik bilincine sahip bireyi inşa etmesi söz konusudur. Ayrıca benliğin bilincinde olma hali kendi bağımsız varlığının bir farkındalığı olup zaman kavramının en doğru biçimde algılanışı yetisini kazandıran olgudur. Bu durumda kişi kronolojik olarak geçmiş deneyimlerinin ve şuan içinde bulunduğu zaman diliminin bilincinde bir varlıktır. Bu sayede oluşan benlik bilinci ile geçmiş deneyim ve tecrübelerinden yola çıkarak geleceğini kurgulayabilir, düşünsel olarak geçmişine dönebilir. Diğer var olanların bakış açısıyla kendi imgelemine oluşturabilir ya da aynı bilinçle kendini diğer bireyin yerine koyup onun gibi hissedebilir (empati). Bu hissettikleri neticesinde anlayabildiği kişilere sempati duyarken algılayamadığı veya anlamlandıramadığı durumlarda antipati duyabilir (Kargın, 2014).

Bu benlik ve kendinin bilincinde olma durumu aynı zamanda bireyin kimliğini inşa eden olgulardır. Kimlik kavramının psikolojideki karşılığı ‘benlik’ olup bireyi tarif eden ve sosyal ilişkilerle sürekli olarak biçimlenen bir yapıdadır (Karaduman, 2010). Dolayısıyla benlik imajı kişinin kendisi hakkında öznel algı ve anlamlandırmasının bir bütünüdür. Bunlar kişinin kendini bedensel bütünlükte nasıl algıladığı, yetenekleri, kişiliği ve izlenimi hakkında hangi yargılara vardığı ile ilgilidir. Düşünsel anlamda kişinin kendi görüntüsünü nasıl tanımladığı, deneyimleri, duyguları veya arzularıyla bu imajın nasıl biçimlendiği benliğin ne olduğu sorularına cevap vermiştir. Bu niteliklerden bazıları doğuştan gelen ve değişmeyen genetik özellikler (göz biçimi, ten rengi gibi) olurken bazıları ise yine doğuştan gelen fakat değişebilen (boy, vücut oranları gibi) özelliklerdir. Ayrıca sonradan edinilmiş kazanımlar (para, mülk, mücevherat gibi) da fiziksel öz imajı geliştirecek ürünler olup benliği biçimlendirmiştir (Bailey, 2003).

Benlik; bireyin kim olduğu, ne bildiği, neye inandığı, nelere saygı duyduğu veya değer verdiği, varlığının manasını bildiği bütüncül bir şemayı oluşturur. Etimolojik benlik, kişinin deneyimleri ile değil benliğin doğası ile ilgilenmektedir. Kişi deneyimlerinin kendisi veya bir başkası üzerindeki etkisinin farkında olduğunda o deneyimden bir değer yargısı çıkarır. Dolayısıyla deneyimler kişinin yaşantısına yansıyan davranışları olup sürekli olarak değişim gösterebilir. Bu yüzden ‘doğal benlik’ başka bir deyişle ‘gerçek benlik’ korunarak istikrarlı biçimde kişinin ölümüne değin hareket edecektir. Benlik, 16. yy’da “aynılık” ve “birlik” ile özdeşleştirilmiş olan ‘kimlik’ kavramıyla ifade edilmiştir. Değişmeyen parçamız kabul edilen gerçek/doğal benliğimiz yaşamımız boyunca edindiğimiz deneyimler karşısında verdiğimiz tipik tepkilerdir ve yaşamla başa çıkma yolları için modeller ortaya koyar (Bailey, 2003, s. 384). “The Oxford English Dictionary” nin tanımına göre ise (2004) varlığın özü, tabiatı, bileşenleri gibi belirli niteliklerinin temelde aynı/bir olması durumudur. Ayrıca bireysel/kişisel manada varlık gösterme ve bu varlığın her koşul ve zamanda “aynılık” göstermesi hali olarak da tanımlanmıştır (TOED, 2004’ten akt. Altıkardeş, 2019, s. 3).

Latince karşılığı “idem” yani “aynı” sözcüğü olan kimlik: “ilk defa psikiyatr ve psikanalist Erik Erikson tarafından 1950 yıllarında kavramsal boyutuyla akademik

alana taşınmıştır” (Altıkardeş, 2019, s. 4). Erikson’un yazılarında ilk defa bireysel kimlik tanımlamalarına yer verilmiştir. Bireysel ve toplumsal manada iki aşamalı olarak ele alınan kimlik, kendini adlandırma veya konumlandırma sürecidir. Bu süreçte bireysel kimlik psikolojik manada insan olmakla başlar ve yalnızca dış âlemden etki alır. Fakat bu içsellik değiştirilmesi mümkün olmayan özün parçasıdır. Bir sonraki aşama olan toplumsal kimlik ise kişinin yaşadığı çevrenin etkisiyle gelişebilen değerleri, düşünceleri, inançları veya deneyimleridir. Bireysel kimliğin değişmeyen özünü biçimlendirebilen öteki bireyler ile iletişim, toplumsal kimlik bağlamında bireyi adlandırmış ve konumlandırmıştır. Genel anlamda kimlik veya kişilik olgusu öznenin bir ‘ben’ oluşturma sürecini temel almış olup bütünsel anlamda bir yanıyla diğer öznelere farklılık bir yanıyla da benzerliklerin ifadesidir (Altıkardeş, 2019).

Arthur Rimbaud’a göre, ‘ben bir başkasıdır’. Yani Rimbaud, ego/ben ilişkisi çerçevesinde toplumda üstünlük ve imtiyaz ile yaratılan ‘öteki’ unsuru üzerinden tanımlamıştır. Ona göre; ego, ben(lik) ve özne birbiriyle aynı kavramlar olup kendi öz varlıklarına yabancılaştırdıkları ötekiyi yaratmışlardır. Kişinin diğeri için konuşacağı ilk harf bile o özneyi öteki konumuna getirecek ve de öteki olarak ‘ben’ de dışlanacaktır (Özeskici, 2017). Ötekiyi tanımlayan ‘ben’, kendinde olanların veya olmayanların bilincine varıp bu yolla kendi kimliğini inşa etmektedir. Dolayısıyla bu inşa durumu, öteki denilen; ‘ben’in dışındaki birey ile teması gerektirmektedir. Ben nasıl ki bir başka birey için ötekiysen, bir başka birey de benim ötekim olarak yaşamını sürdürmektedir. Bu nedenle kimliğin inşası için ‘ben’in öteki ile ilişkisi kaçınılmaz olup aynı döngüsellikle devam etmiştir (Gündüz, 2016).

Ayrıca birey düşünsel sürecinde kendi kimliğinin beraberinde kendine yabancılaştırdığı, farklılaştırdığı öteki bireyin kimliğini de oluşturma güdüsüyle hareket etmiştir. Aidiyet hissedilen grup ile yabancılaştırılan grup arası farklılıklar kimliği pekiştirmektedir. Dolayısıyla kimlik oluşumunun ihtiyacı olan bu farklılık, öteki olarak ‘ben’i güvence altına almaktadır. Kendilik bilinci içerisinde kişiyi ötekinden ayırt eden değer yargıları, duygu, düşünce ve tavırları ise çoklu çatışma ortamlarında oluşmaktadır. Bu çoklu çatışmalar sonucunda birey, kendini farklı biçimlerde konumlandırır. İhtiyaç bağlamında kimlik arayışı içerisinde olan birey,

farklılıklarla oluşturduğu (ben)lik ve benzerliklerle oluşturduğu (biz)lik kavramları ile bir toplulukta yer edinmektedir (Özensel, 2020).

Bu yönüyle var oluşu en çok farklılığa hizmet eden kimlik, modern dönem insanı için aykırı bir durumdur. Çünkü modernite tek düşünce üzerinden aynileştirilmiş ortak bir ülkü ve amaca hizmet eden topluluk yaratma ideolojisi içinde olmuştur. Farklılıklara ve yerel yapılanmalara saygı duymayan modernite bu bağlamda gelenekselliği de ötekileştirerek aydınlanma düşüncesi üzerinden ilerlemeye çalışmıştır. Katı normlar, evrensellik üzerine kurulu olan Modernizm, ulusçu kimlik yapılanmasını da güçlü/baskın olanın yüceltilmesi ile sağlamıştır. Farklı kimlikler ancak egemen olan kimliği pekiştiren unsurlardır. Ayrıca çoğunluklu olarak kültürden beslenen kimlik inşa süreci baskın olanın belirlediği kültür hegemonyasının tehdit algıladığı ötekiyi çoğunluğa entegre etme hareketinden öte değildir. Bu ayrıştırıcı yaklaşım seçkin kimliklerden oluşan sınıfa tanınan hakların öteki kimlikler için de talep edilmesine ve hatta kimlik krizlerine yol açmıştır. Dolayısıyla modernitenin yarattığı bu hiyerarşik tabakalanma sonucu alt tabakadaki bireylerin üst tabakada yer edinme çabası ile bir direnişi meydana getirmiştir. Kendine keskin ayrımlarla düşman yaratan modernite hedef yanılmış (dikkati ırkçılık ve cinsiyetçiliğe çekmek gibi) ve bu yolla farklı kimliklere saygı duyma düşüncesi altında eşitlik vadedip asıl eşitsizliği yani hiyerarşiyi yaratan bir hareket halini almıştır. Bu kimlik hegemonyası ile ilişkisi sırasında kimliğini keşfeden ‘öteki’ olumsuzlanan kimliği ile ‘biz’ in kimliğinin üreticisi ve varlığının sürdürücüdür (Güven Ak, 2020).

Modern öncesi dönemin sorgulanamaz kurallarından ve otoritesinden bağımsızlaşma idealinde olan insan, kimlik edinmeyi bir görev ya da emeklerinin amacı olarak belirlemiştir. Kendini tanımlama ve bir kimlik yaratma gayesi içinde olan birey aynı zamanda diğerlerine karşı da şimdiye değin görülmemiş bir özgüven kazanmıştır. Ardından benzeş kimliklerle ‘toplum’u meydana getiren birey kendine, ötekilere ve o yarattıkları topluma güven ihtiyacı duyar. Bireyin toplumdan beklentisi ise adil bir belirleyici unsur olarak ‘hakem’ rolüdür (Bauman, 2017, s. 64).

Postmodernizm ise ulusçu kimliklerin yerini parçalı, katı normları ve tabakalaşmayı reddeden bir toplum modelinin aldığı dönemdir. Modernite öteki karşısında mesafeli bir tavır gösterip taraf olmayı önerirken postmodern yapılanma bir taraf olduğunda aslında hiçbir tarafa ait olunmadığını savunur. Ulusçuluktan uzak küçük yapılanmalarla çoklu ve parçalı kimlik oluşumunu destekleyerek etnik köken, cinsel grup veya cemaat gibi aidiyetler yaratmıştır. Dolayısıyla Postmodernizm’de kimlik inşa süreci modern toplumun baskıladığı olgu ve değerlerin aksine bir hareket içinde olmuştur (Güven Ak, 2020). Postmodernite ayrıca farklılıklara zorunlu saygıya değil pozitif değerde yükseltilmiş kimliklerine vurgu yapar. Gelişen teknoloji ve imkânlar dâhilinde zaman ve mekân olgularının yeni tanımlarından yola çıkarak kimlik artık öznenin taşıdığı değerler olmaktan uzaklaşmıştır. Modernizm ile sürekli olarak bir çatışma halinde olan Postmodernite çoğulculuğu birey olarak kabul eden, sorgulayıcı, kural tanımaz ve akılcılıkla yaklaşarak alt kimlik kavramını gündeme taşımıştır (Altıkardeş, 2019).

Günümüzde ise dilediğimiz alternatif kimliklere ulaşmak için bireysel kimliklerimiz üzerinde müdahalede bulunabildiğimiz bir hal almıştır. Kimliklerimizin tanınmak ve onaylanmaya en çok ihtiyaç duyduğu bu dönemde maddi olarak yeterliyse bizi popüler karakterlere dönüştürecek ekipmanlar ile donanıyoruz. Burada problem teşkil eden şey yaşamımızın amacı olarak bir kimlik inşa etmek ise kendi yarattığımız kolektif kimlikler ile asıl kimliğimiz arasında bir tercih yapılmasıdır. Bu durumda kimliğin inşası sonu gelmeyen bir deneysellikte devam edecektir. Dolayısıyla birey yaşamının her üst aşamasında artan idrak seviyesi ile yeni kimlikler deneyimleyecek olup denenmemiş veya daha fazla tatmini sağlayacağını tasavvur ettiği başka kimlikleri arzulayacaktır (Bauman, 2017, s. 103).

2.2 Ötekileştirme

Bireyi özne olan ‘ben’ yapan günlük yaşam, temelde ihtiyaçları karşılayan, toplumsal manada bireysel ve kolektif kimlikleri inşa eden, bireyin kendini gerçekleştirdiği ve ardından arzularını da karşıladığı alandır. Yine özne olan ‘ben’ in diğer özne ‘öteki’ ile temasının gerçekleştiği bu günlük yaşam alanlarında dengeli temas kurulamaması durumunda sınırların keskinleştiği ve ötekine karşı kötücül yargıların doğduğu

görülebilmek (Yıldırım, 2019). Bireysel kimliğiyle farklılığını günlük yaşamda gerçekleştiren kişi, toplumsal manada özdeşleşme ihtiyacı hisseder ve bunun üzerine bir yaşam biçimi kurgular. Bunun nedeni dışlanmama ya da yabancılaştırılmamaktır. Kişi özelde diğer öznelerden farklı kimlikle konumlanacak, ön plana çıkacak ya da fark yaratacak tavırlar sergilese dahi genel anlamda toplumun bir parçası olarak hissetmek adına özdeşim göstermek ister. Bu durum her ne kadar bireyin çelişik tutumunu gösterse de Maslow'un ihtiyaçlar listesinden yola çıkarak aidiyet ihtiyacını karşılamasıyla bağdaştırabiliriz (Akova, 2020). Referans alınan Maslow ihtiyaçlar listesi, günlük yaşam içerisinde bireyin gerek temel ihtiyaçları gerekse arzularını bir arada barındırır nitelikte olduğundan değerlendirilmiştir. Aksi durumda yalnızca ihtiyaçlar ya da yalnızca arzular üzerinden tanımlamalara yer vermek yetersiz olacaktır (Yıldırım, 2019).

Maslow'un sıralamasına göre temelde yer alan ihtiyaçlar (yeme, içme, uyku, cinsellik vb.) başta gelirken arzuya yönelik ihtiyaçlara (güvende olma, sevgi, aidiyet, statü, kendini gerçekleştirme gibi duygudurumları) daha sonra yer verilir. Bu ihtiyaçların bütünüyle karşılanması ise diğer bireylerle teması gerektirmektedir. Goffman'a göre bu temaslarla meydana gelen günlük yaşam olgusu içindeki bireyin diğer bireyler karşısında kendini gerçekleştirme tutumu 'performans'ı ifade ederken bu performans esnasında gözlemlenen ve önceden saptanmış davranış kalıpları da 'rutin' olarak tanımlanmıştır (Goffman, 2012'den akt. Yıldırım, 2019, s. 8).

Ötekileştirmenin kısa bir tanımı yapılacak olunursa; 'ben' in karşısında yer alan olarak ifade etmek mümkündür. Bununla birlikte kimi zaman "ben" kendi varlık alanını genişletmek için ötekinin alanını ihlal edebilir. Bu durum ötekiyi düşman varlık yapmaz hatta 'ben' her daim içinde bir 'öteki'yi taşımaktadır. Öteki, kendi içinde taşıdığı farklılık algısıyla kendine özgü bir varlıktır. Ötekileşme veya ötekileştirme durumu ise ben ve öteki arası çatışmadan meydana gelen ayrışmalar sonucu doğar. Birey ve toplumlar arası bu çatışma ötekileşme/ötekileştirme veya yabancılaşmayı meydana getirmiştir (Özensel, 2020). Aynı zamanda bireyleri kendine özgün varlık yapan nitelikler noktasında bu farklılıkların tehdit unsuru olarak algılanmasının bir sonucudur. Bu farklılıklar; cinsiyet, ırk, din, yaş, kültür,

yaşam tarzı gibi konulardan kaynaklanmaktadır. Bu süreçte ben ya da biz karşısında öteki ya da ‘onlar’ kurgulanarak ötekileştirme inşa edilmektedir (Yıldırım, 2019).

Başka bir tanımla ötekileştirme; olumsuz yargılar içeren, bir bireye, gruba ya da halka karşı yaftalamalar meydana getiren algı biçimidir. Dolayısıyla ötekiyi alt seviyede konumlandırma ve egemen grubu yüceltme tutumu hiyerarşik anlamda kişileri belli gruplara dâhil etme güdüsünü de doğurur. Merkeze konumlanan ben, diğer öznelerle karşı mesafesini veya sınırını belirlese dahi bu fiziki mesafenin yakın olduğu durumlarda da ötekileştirmenin hissedilebilmesi kaçınılmazdır (Yaşar, 2017). Yine de çoklu çatışma ortamında belirlemeyi yaratan özne, günlük yaşamda kurduğu yüz yüze ilişkilerden edindiği deneyimlerle gelişir. Öteki ile karşılaşma sürecinin kritik noktası yüz yüze ilişkilerdir. Diğer iletişim biçimleri bu kadar gerçek ve etkili değildir. Berger ve Luckmann’a (2008) göre yüz yüze ilişki sırasında benim için ‘şimdi ve burada’lığı ifade eden, öteki için de ‘ben’ aynı konumda olurum. Dolayısıyla ben ve ötekinin birbirine yönelik her ifade, duygu ve düşüncesi karşılık olarak birbirini dönüştürür. Bu durumda yüz yüze ilişki devam ettiği sürece bir süreklilik içinde birbirini eş zamanlı olarak deneyimleyerek etkileşimini sürdürür. Bu durumun yanılsamaya yani duygu durumunu yanlış algılayıp karşıt reaksiyonda bulunma ile sonuçlandığı anlarda yüz yüze ilişki kadar gerçek olmadığı gibi şimdi ve buradlığa da yakın değildir (Berger ve Luckmann, 2008’den akt. Yıldırım, 2019, s. 10).

20. yüzyılda belirginleşen bireysellik ve bu bireyciliğin yarattığı yalnızlık sorunsalı aslında her bireyin kendine ve kendi karşısında olana yabancı ve öteki olduğunu göstermektedir. Ancak öteki, genelleştirilmiş bir haldedir. Bazı görüşlerce savunulan ötekinin evrensel olma boyutu, her bireyin kendi içselliğinde ötekiyi barındırmasına dayandırılmaktadır (Altıkardeş, 2019).

Ötekileştirme dogmatik yapıda tezahür etmekte olup sınıflar ya da gruplar arası eşitsizliğe göz yumar. Bir grubun veya bir bireyin diğerleri üzerinde üstünlüğüne zemin hazırlayan etmenler ekonomik değişim, siyasi kriz veya savaşlar sayılabilir. Bu yolla mevcut kriz durumunun yarattığı önyargı ve normlar daha kolay ortaya çıkabilir (Yaşar, 2017). Egemen grubun tehdit unsuru olarak konumlandığı

ötekiler, farklılıklara karşı saygı duyulması veya eşitsizliğin son bulmasını talep edebilir. Fakat bu talepler egemen grup tarafından toplum bütününe bozma ya da ayrıştırma girişimi olarak addedilerek ötekileştirme sürecinin başlaması sağlanabilir. Dolayısıyla günlük yaşam içinde farklı kimliklere karşı yargı ve hükümlerin katılaşmasının yolu açılabilir (Yıldırım, 2019).

Ötekileştirmenin en yoğun rastlandığı alan etnik köken ve dindir. Etnik köken bağlamında ötekileştirmede hâkim grubun dışında kalan bireylere yönelik baskı ve dışlama söz konusudur. Temelinde fiziksel bir farklılığa işaret eden etnik köken üzerinden ötekileştirmede farklılıklar arası eşitliğin olmadığı, güven ortamının bulunmadığı alanlarda bir arada yaşamayı zorunlu kılmıştır. Ötekileştirmeye din açısından bakıldığında ise insanların yaşantısı ve diğer bireylerle ilişkisinin belirleyicisi durumundadır. Özellikle Hristiyan inancının hakim olduğu Avrupa toplumlarında din, ayrıştırma unsuru olarak, en temel argüman olmaktadır. Buna karşın Müslüman çoğunluğun büyük bir yüzdeye sahip olduğu Türk toplumunda farklı dini görüşlere karşı, geçmişten gelen bir kabulle de birlikte, çok büyük bir tepki ya da reddediliş gösterilmemektedir. Dolayısıyla farklılık toplumun kabul edilmiş bir yaşam biçimiyle örtüşmüştür (Özensel, 2020). Her ne kadar mezhepsel ötekileştirmenin yaygın olduğu görüşü toplumsal yapı içerisinde varlığını sürdürse dahi, azınlıkta olup çoğunluk tarafından tehlike olarak addedilen yani ötekileştirilen her inanış, mezhep ve etnisiteye karşı oluşturulan tepkisel düşünce ve söylemler, yine toplum içinde var olan birlikte yaşam algısı çerçevesinde aşılabilmektedir (Yaşar, 2017).

Toplumsal yapı içerisinde karşılaşılan ve temelleri çok eski zamanlara kadar giden bir diğer ötekileştirme olgusu cinsiyet alanındadır. Özellikle dini yaklaşım içerisinde kendine yer bulmuş olan cinsiyet alanında ötekileştirme kadının ikinci sınıf bir varlık(?) olarak adlandırılmasına neden olmuştur. Süreç içerisinde sanayi devrimi ile cinsiyet ötekileştirmesi din ekseninden kamusal alan eksenine kaymıştır. Zira erkeklerin kamusal alanlarda, üretimde aktif rol alması, çocukların eğitim kurumlarına yerleştirilmesi ile kadın aile sınırları içinde kalmıştır. Üstelik çalışma alanında varlık gösteren kadın bireyler niteliksiz eleman olarak görülmüş, az ücret ve

kötü çalışma koşulları sunulmuştur. Bu durum toplumsal manada kadını cinsiyet bağlamında ötekileştirmiş ve eşitsizlik meydana getirmiştir (Yaşar, 2017).

Beauvoir'e göre kadına biçilmiş çoğaltıcılık ve aile içi hizmet rolü onu ikinci planda konumlandırırken bunun aksine erkek bağımsız ve bütün bir varlık addedilmektedir. Aynı zamanda zıtlıkların birbirini var etme düşüncesinden hareketle kadın-erkek diyalektiğinde eril kültür ile sembolize edilirken dişil doğayla özdeşleştirilmiş ve aralarında da bir hiyerarşi kaçınılmaz olmuştur (Beauvoir, 2010'dan akt. Yaşar, 2017, s. 141). Bir başka açıdan bakıldığında kadın kimliği, erkek kimliği referansı üzerinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Bu durumda Batı kültüründe ikincil cinsiyet olarak kabul gören kadın, erkeğin ötekisi olarak yer almıştır. Örneğin erkeğin rasyonel kimliğe sahip oluşu ötekisi olan kadının duygusal kimlikte konumlanmasına neden olarak sayılabilir. Ayrıca bu durum yalnızca Batı kültürü için değil diğer kültürler üzerinde de benzer biçimde tezahür etmektedir (Yıldırım, 2019). Toplumun güçlü ve egemen grubu tarafından kadının cinsel kimliğine saygı duyulması, kimliğinin baskı ve sömürülerle suiistimal edilmemesi beklenmektedir. Wolf'e göre kadının kendine içkin yapısı ve sahip olduğu yeteneklerini yok sayılmadan farklılıkları ile tanınması gereklidir (Wolf, 2010'dan akt. Yıldırım, 2019, s. 35).

Ötekileştirmemenin başlıca yöntemi ise “öteki” olanı tanımak ve bu yolla anlamak ile gelişen bir tutumdur. Aksi halde birey tanımadığı ve dolayısıyla anlamadığı ötekinin yerine kendini koyamayacağı gibi ona düşman da olabilir. Bu nedenle empati duygusu geliştikçe kişi ötekiyi anlar ve ötekileştirme eğilimi azalır (Özensel, 2020).

2.2.1 Felsefede “Ben-Öteki” İlişkisi

Ben-öteki ilişkisi ilk bakıldığında basit bir ilişki olarak algılansa da felsefik ve entelektüel derin bir manaya sahiptir. Bu anlama göre; ‘ben’ kendini ‘öteki’nde, ‘öteki’ ise kendini ‘ben’ üzerinde tanır ve anlamlandırır. Böylece kendini karşıtında fark eden ben ve ötekinde “kendilik bilinci” oluşur. Ayrıca ben-öteki ilişkisi ancak diyalektik tutumla sağlıklı bir süreci kapsar. Bu sebeple monolog biçimde içkin

yapısını kaybeden ben-öteki ilişkisi ‘ötekileştirmeye’ dönüşür. Felsefi zeminde daha çok dışa dönük bir yapı gösteren ‘ben’in, kendini bilmesi ve tanınması oldukça zordur. Bu nedenle kendi iç dünyasına objektif biçimde yönelebilmesi ve kendine eleştirel bir tutumla yaklaşması ‘ben’e ağır gelebilmektedir. Obje ile süje arasındaki ilişkiden doğan bilgi, ‘ben’i nesnesi haline getirmektedir. Bilen, bilinen ve bilginin aynı şeyi ifade ettiği bu paradoksal ilişki içinde süje ile obje de aynı şeydir. Bu bağlamda ‘ben’in kendini anlaması ve bunu dışarıya aktarması mümkün değildir. Çünkü bir bilgi anlaşılabilir olduğunda başkasına aktarılabilir hale gelebilir. Kendini anlama ise ancak başkalarını anlama ve de başkaları üzerinden kendini anlama ile mümkündür. Yani ötekini anlarken birey (ben), kendini de anlayacak ve bilecektir. Bu noktada insan, kendini diğer varlıklardan farklı olarak algılamaya başladığı zaman keşfetmeye başlamaktadır. Dolayısıyla ‘ben’, hayatı boyunca edindiği deneyim ve tecrübeleri ile ‘öteki’ ile yakın bir temas kurarak anlamaya ve kendini biçimlendirmeye başlar (Efil, 2016).

“Ben-öteki” ilişkisi, ‘ben’ ve ‘öteki’ olarak iki farklı, bağımsız varlık bağlamında ele alındığında; ‘ben’; bazı düşünürler tarafından; nasıl ki kişinin gölgesi ona yakın olduğu halde yakalanamıyorsa tıpkı (ben)lik onun gibi ulaşılamayıp anlaşılamayan bir kavram olarak görülmüştür. Felsefe tarihi boyunca (ben)lik için pek çok görüş bildiren empirist filozoflar; benliğin nesne yönünü, rasyonalist filozoflar ise özne yönünü ele almışlardır. Kant ise bu iki yaklaşımı sentezleyerek bir orta yol izlemiştir (Efil, 2016). “Kendini bil” sözüyle (ben)liği bulmayı öğütleyen Sokrates’in öğrencisi Platon, özneye; bilme, anlama, sorumlu olma ve ahlaklı olma gibi eylemler yüklemiştir. Antik Yunan ile başlayan Platoncu yaklaşımda, erdem, iyilik ve güzellik kavramları insan yaşamına ışık tutmak adına işlenmiş ve tüm bunlar ‘bilme’ ile ilişkilendirilmiştir. Platon’un düşünce temelinde ise bilgi, idealarla ilişkili biçimde ele alınmıştır. Ayrıca Platon’a göre; herkes algısı ölçüsünde bilgiye sahip olabilmektedir. Felsefe tarihinde birçok düşüncenin temellerinin Platon ile atıldığını göz önünde bulundurarak dış dünyanın algılarımız yoluyla bize doğru bilgiyi veremeyeceği sonucuna varılmıştır. Platoncu yaklaşımda, ancak ‘anlık’ bizi bilgiye yakınlaştırır ve anlık, evrensel olarak kabul edilip bir ‘ben’e ya da özneye ait değildir. Aynı zamanda bizi doğru bilgiye ulaştıran anlık ile ruh Platon’un görüşüne göre aynı şeylerdir (Apaydın, 2006).

Kozmopolit anlayışın izlerinin görülmeye başlandığı Antik Yunan'da dönemin filozoflarından olan Platon ve Aristoteles' te bu konu farklı tezahür etmiştir. Çünkü Platon'a göre öteki ile birlikte yaşam sürdüren 'ben'in evrensel bağlamda bir yurttaşlıkla bağdaşması mümkün değildir. Aynı zamanda Aristoteles için de polise (şehir devleti) ait olan bir bireyin kozmosa ait olması olanaksızdır. Yani Tanrılar ve hayvanların dışında ayrı bir varlık kategorisinde olan insanın evrensel bir yurttaşlık düşüncesiyle birleştirmesinden söz edilemez. Bu görüşlerin beraberinde evrenselcilik düşüncesi Rönesans ile birlikte doğa yasalarının yüceltilmesi şeklinde tasavvur ederken aydınlanma ile birlikte akıl temelli bir gelişim göstermiştir. Kozmopolitizm ile Yunan artık kendi kültürünü diğer kültürlerden üstün addetmemiş ve yok olmasa bile eskisi kadar polise bağımlı bir düşünce benimsememiştir. Bu durum stoacılığı meydana getirmiştir. Helenistik dönem ile paralel gelişim gösteren stoacı düşüncenin kozmopolit bir eşitliği desteklemesi yönüyle siyasal yapılanmaları reddetmiş ve evrenselliği pozitif zeminde felsefi uzantıları ile ele almışlardır (Lider, 2019).

Stoacıları daha kapsamlı ele alacak olursak Zenon'un kurucusu olduğu bu düşünce, hem bireyciliği hem de evrenselliği savunur. Polise bağlı olmayı tamamen reddeden stoacılığın amacı; Tanrı'nın insanlara eşitlikle verdiği akıl doğrultusunda yine Tanrı'ya ait olduğu kabul edilen doğa yasalarına uymak ve bu yolla dürüst bir siyaset gerçekleştirmektir. Fakat stoacıların tam anlamıyla siyasete bağlı bir politika izledikleri söylenemez. Akılcılık ile hareket ederek bireyin mutluluğu hedef alan stoacılar, toplumdan tamamen soyutlanmış bir model oluşturmaz. Bunun aksine toplumun bilge grubunun devlet ile iletişiminin gerekliliği savunulur. Bu açıdan bir denge halini korudukları için tutarlı bir duruş ile bireyci ve dünya yurttaşı düşüncelerini korumuş olurlar. Bu bağlamda akıl ile tanrısal olan doğa yasaları arasındaki uyumu, yaşamı boyunca aldığı eğitimi ile sağlayan bireyler eşit biçimde tek bir çatı altında birleştirilmiştir. Bu bakımdan bireyler arasındaki din, ırk, dil gibi farklılıklar yok sayılmış olup tek ayırım bilge olan ve olmayan arasında görülmüştür. Helenistik dönemin yönetim anlayışıyla uyumlu biçimde seyreden stoacılık, bir bakıma kendi içinde ötekileştirmeyi bilge olmayan insanlara yapmıştır. Kaçınılmaz kader olarak Tanrı'nın planına boyun eğmeyi içsel manada mutlulukla bağdaştıran bu felsefi düşünce, egemen olanın öteki ile ilişkisi ve konumlanışını da bu kadere bağlamaktadır (Lider, 2019).

Yeni Platonculuk'un babası Plotinos ise en alt tabaka olan maddeden, en üstte yer alan 'Bir'e yani tanrısallığa kadar varan bir kademeli durum ortaya koymuştur. Bu kademelerde yükselen öznenin, öz bilincinin oluştuğunu ileri süren Plotinos, insanın hem ruh hem de bedene sahip olmasıyla dünya ile idealar sınırında yer aldığını belirtmiştir. Bu durumda Platon ve Plotinos'a göre; insan, tinsel olarak kademe kademe yükselip kendi özüne ulaşabilir ve benliğine ulaşmış olan insan ise özünde mutlak var olan bilgiye de bu yolla sahip olabilir (Apaydın, 2006).

Modern dönemlere doğru ise benlik olgusu us ile ilişkilendirilmeye başlanmıştır. Descartes'e göre bilme eylemi ancak us ile gerçekleşir ve bu us 'ben' e aittir. Doğru yaklaşım ve yöntemin evrensellikte değil 'ben'in kendi 'us'u ile elde ettiği bilgi olduğunu savunmaktadır. Descartes'in felsefesinde, Platon ve Aristoteles'in tanrı merkezli us anlayışının aksine insan merkezli bir düşünüş mevcuttur (Apaydın, 2006).

Ardından benliğin özne ve nesne yönünü bir başka deyişle ussalcılık ile deneycilik yöntemlerini sentezleyerek ele alan Kant felsefesinde, us yine merkezde yer almaktadır. Descartes'in aksine bilginin bir sınırı olduğunu düşünen Kant, metafiziği de bilim olarak ele almıştır. Kant, yargıları; saf aklın ürünü olup deneysellikten uzak olan ve duyumlarla elde edilen olarak ikiye ayırırken önermeleri ise öznedeki zaten var olan ve yüklem yoluyla öznenin yeni bir bilgiye ulaştığı biçiminde kategorize etmiştir. Fenomenolojinin kurucusu kabul edilen Kant'a göre; varlık belirleş (fenomen) sürecinde koşulları belirleyen ve kuran öznedir. Ayrıca Kantçı yaklaşımda, öz ile görünüş ayrımı yerine belirleş ile belirleş koşulları ayrımı öne sürülmüştür. Fakat bu durumda belirleş bizi öze götürecek bir durum değildir. Ayrıca Kant'ın Descartes ile ortak bir paydada bulunduğu kısım ise algının temelini 'ben' oluşudur. Kurucu olan 'ben', düşünce, algı ve bütünlüğün oluştuğu yer olmakla birlikte dış dünya ile kurulan ilişkide 'ben' üzerinde anlamlanır (Apaydın, 2006).

Kant'tan sonraki süreçte Hegel felsefesi doğrultusunda Özbilinç yani 'Kendinin-Bilinci', bir dolayımı gerektirmiştir. İki olgu arası ilişkinin kurulamadığı dolayimsızlık durumunda Hegel'in diyalektik yöntemi kendi içinde bir karşıtlığı bildirmektedir. Hegel'e göre özbilinç; diyalektik yöntem ile bireyin özdeşünüm

sağlaması ve bu süreçteki olumsuzlanan bilgi sonucunda kazanılan haldir. Hegel, 'Tin'in Görüngübilimi' yani ruhun özüne ulaşma gayesi ile öze ait doğal bilinçten hareketle diğer bilinçlerle diyalektik bir süreç ilerleterek ulaşılan ve tarih, toplum gibi etkenlerle de somut bir biçim ile nesnelleşen bağımsız ruhun özbilincinden bahseder. Diyalektik yöntemle ilerleyen Hegel, bu düşüncenin kaynağı olan karşıtlığı kullanarak bilincin ve özbilincin oluşum sürecinde; bilince karşıt bir nesne ve kendi bilincine karşıt bir başka varlığın da bilincinde olan bir bilincin gerekliliğini savunur. Bu durumda devreye giren 'öteki' bilinç, Hegel felsefesinin karşıtlığın bilincin oluşumundaki zorunluluğunun bir ürünüdür. Bu karşıtlık, karşıt bilincini tamamen yok sayıp ortadan kaldıran bir durum değil aksine kendi bilincinin karşıtındaki varlıkta nesnelleştirip onun bilincinin de farkında olan bir durumdur. Yani Hegel felsefesinde 'ben' ve 'öteki', bilinç bağlamında birbirlerinin karşıtlığında var olan iki olgudur (Özçınar, 2007).

Öteki kavramının etimolojik kökeni incelendiğinde tarih boyunca bir sorun olarak birçok düşünür tarafından ele alınmıştır. Felsefi düzlemde bir günlük pratiğe dönüştürme çabasıyla ele alınan bu kavram Hegel'in 'Efendi-Köle Diyalektiği' ni ortaya koymasıyla sistemli bir bütün olarak yerini almıştır. Ardından Marks'ın konuyu bir sistem sorunu olarak yabancılaşma bağlamında yeniden ele almasıyla devam etmiştir (Yaşar, 2017). Bir şeyin var olmasının mutlak gerekliliği başka bir varlığın bilincidir. İnsan kendini daha iyi tanıyabilmesi için dahi kendi varlığına bir yabancı ya da başkası gibi bakabilmesi gereklidir. Ben, kendini ben olmayan ile var edip sınırlarını ancak onun varlığı ile sürdürebilmektedir. Bu bağlamdan yola çıkan Hegel, Köle-Efendi Diyalektiği'nde; efendi var olmasını köleye borçludur. Bağımsız bir bilinç olan efendinin varlığı ancak bağımlı bilinç kölenin yaşamak için efendisini tanıma ve bu yolla onun kimliğini oluşturmasına bağlıdır. Hegel'e göre; efendiye bağımlı olan köle varlığını sürdürmeye çalışırken efendi kendi bağımsızlığını köle üzerinden kazanmıştır ve bu karşıtlık sürmelidir. Çünkü tarihin bir köle efendi diyalektiği olduğunu savunan Hegel için efendinin kölesini kendisi gibi görmesi onun efendiliğini sonlandıracak ve bu durumda köle efendi olmak için mücadele göstermeyecektir (Gündüz, 2016). Ancak kölenin kendisini köle yapan; efendisinin varlığının bilincine vardığında ona karşı çıkabilir. Bu durum stoacı bilinci doğurur ve artık iç dünyaya geçen bir çatışma halini alır. Daha sonrasında içsel özgürlük

kaygısında olan bilinç dış dünyaya kuşkucu yaklaşım mutsuz bir bilince dönüşür. Bu durumda köle olan 'ben' kendi içinde bölünmüş bir bilince ulaşım değişim ister. Halinden memnun olmayan 'ben' in iç çatışması ancak ruh ile bütünleşerek öz-bilincine varmasıyla son bulabilmektedir. Karşıtlıkları bir sentez halinde aynılık altında toplayan Hegel görüşüyle farklıları yok etmenin karşısında duran en önemli düşünürlerdendir (Apaydın, 2006). Ayrıca Hegel, Marks'ın siyaset, iktisat gibi alanlarla ilişkilendirdiği ve olumsuzladığı 'yabancılaşma' kavramını da 'Tin'in Fenomenolojisi' eserinde ele almıştır. Hegel'e göre 'yabancılaşma' terimine karşılık gelen 'dışsallaşma' kavramı 'kendini dışa vurma', 'açığa çıkarma' anlamları taşımaktadır. Bu doğrultuda Hegel eserinde ruhun yabancılaşmasının fenomenolojik açıdan açığa çıkması, dışa vurulmasından bahsetmiştir. Yani Marks'ın aksine yabancılaşma olgusu Hegel için olumlu bir süreç ifade eder. Bu olumlu süreç Hegel'in mantığında; karşımıza çıkan olumsuzluklar ve keskin karşıtlıkların ruhun oluşum ve var olma süreçlerinin bir parçası olduğu yer alır. Mutsuzluk, sorunlar gibi olumsuzluklar mutlu anlarda olan karşıtlığın bir kenara bırakıldığı süreçler değildir. Bu yüzden bir bireyi ya da toplumu büyük değişim ve dönüşümlere iten şeyler yabancılaşmanın var olduğu keskin karşıt durumlardır (Gündüz, 2016).

Hegel'in bilinci karşıtıyla olumlayarak ortaya koyduğu düşüncesinden sonra Marks'dan ise insanı toplum ile bir bütün olarak ele alan bir filozof olarak bahsedilecektir. Marks'a göre öteki, sosyal, siyasal ve ekonomik süreçlerini belirleyen maddi üretim biçimlerinden ortaya çıkmaktadır. Marks, öteki olgusunu ve ötekileştirilmiş olan bireyi, ortaya koyduğu toplumsal sınıf kavramından yola çıkarak ezilen ve ezen arasındaki fark ile ele almıştır. Bu durumda elinde üretim araçlarını bulundurup maddi açıdan güçlü olan ezen taraf iken üretim araçlarına sahip olmayan taraf ise ezilip öteki konumuna getirilen bireyleri ifade etmiştir (Yaşar, 2017).

Marks aynı zamanda elinde maddi gücü bulduran ve egemen olan grubun ruhsal güce de hükmettiğini düşünür. Dolayısıyla bulunduğu dönemin düşüncelerini de yöneten bu üstün grubun belirlediği ezilen bir sınıf mevcuttur. Ayrıca Marks'ın yabancılaşma kavramını ele alış şekli Hegel'de olanın aksine insanın birey yapan tüm yetkinliklerini yitirmesi olarak kendini göstermektedir. İnsan bu yabancılaşma sürecinde kendine ve hatta kendi emeğine de başkalaşım onları nesneleştirmektedir.

Bu durumda nesneleştirdiği benliğini ve emeklerini kendisinin ‘başka’sı olarak konumlandırın birey, var olduğu toplumu da karşısına alıp bir süre sonra o toplumda kendini de yabancılaştırmaya başlamaktadır. Toplumda ve kendi bakış açısında ötekileşen birey, öz-bilincini yitirip dış dünya ile bağı ve ilişkisini kopararak sürecini tamamlamaktadır (Yaşar, 2017).

2.2.2 Çağdaş Felsefede “Öteki” nin Gelişimi

Genel anlamda Orta Çağ’dan Modern felsefeye değin süreçten kısaca bahsedecek olursak; Orta Çağ’da din temelli ilerleme gösteren felsefenin tek amacı kilisenin dogma öğretilerini insanlara taşımaktı. Bu bakımdan Orta Çağ filozofları dönemin din adamlarıdır. Orta Çağ felsefi ve düşün dünyasının, Rönesans’ın 14, 15 ve 16. yy sürecindeki hâkimiyeti neticesinde felsefenin teolojiye hizmet etme durumu sonlandırılmıştır. Rönesans ile birlikte felsefe yapanlar artık yazar ve araştırmacı kimliğine sahip bireyler olmuştur. Rönesans 16. yüzyıla değin gelişim göstermiş ve ardından 17. yüzyıl Aydınlanma Dönemi ile birlikte insanı merkeze konumlandırmış ve tüm Avrupa’da eş zamanlı, hızlı bir yayılımla ilerleyen bilgi çağı başlamıştır. Bu süreçte bilgiye bakış açısı değişmiş ve insanın toplumdaki değeri hiç olmadığı kadar iyileştirilmiştir. Günümüz teknolojik gelişmelerinin ilk zemininin atıldığı akıl, bilim ve mantık çağı için eğitim maddi servetten üstün tutulmuştur. Orta Çağ’ın ötekisi olan Rönesans aynı zamanda kendisinden sonra gelen hareketler nezdinde de ötekidir. Ben-öteki ilişkisini dönemin düşüncesine indirgediğimizde İlk Çağ’dan bu yana birçok filozofun tartışma konusu olan ruh-beden problematiği karşımıza çıkmaktadır. Modern döneme değin ruh ve beden ilişkisinin madde ve ölümsüzlük (sonsuzluk) üzerinden incelenmesi kendi varlığını zıttı ile ortaya koyan düşüncenin ürünüdür (Gündüz, 2016).

Aydınlanma ile beraber varlığını tanımlama ihtiyacında olan insan, kendini özne konumuna taşımıştır. Özne olmasını sağlayan ise kendisi dışında olan yani ötekinin varlığıdır. Aydınlanmanın en büyük ben-öteki ikiliği din-bilim arasında görülmüştür. Akıl çağı olarak adlandırabileceğimiz Aydınlanma; insanın kendine yönelişi aklını hür biçimde kullanma cesaretini ifade etmiştir. Aydınlanmayı bir dönem ile sınırlamak doğru olmayacaktır. Çünkü geçmiş ve gelecek arasında köprü vazifesi

gören bu hareket bir süreklilik içinde tezahür etmeye devam edecektir. Dolayısıyla kendinden önceki tarihsel birikime çok şey borçlu olduğu gibi bu mirasın üzerine de bir ilerleyişi ilke edinmiştir. Bu gelişimin negatif yönü olarak ben merkezli bir yaklaşımla kendinden başkasını öteki olarak konumlandırışı gösterilebilir. Dolayısıyla bu durum özneyi sadece kendini düşünen, rasyonel tavrının vicdanının sesini susturduğu bir kişiliğe dönüştürdüğü söylenebilir (Gündüz, 2016). Öyle ki J. Rousseau (1997) ‘e göre Aydınlanmanın bilimsel ilerleme avantajı beraberinde ahlaki yoksunluk dezavantajını getirmiştir (Rousseau, 1997’den akt. Gündüz, 2016, s. 29).

Aydınlanmanın çağdaş insan modeli yaratma düşüncesi ve 20. yüzyılda yaşanan savaşların kaygısı birleşerek Modern felsefeyi meydana getirmeye başlamıştır. Modern’in en belirgin özelliklerinden ‘en son’ ve ‘çağa uygun’ luk kıstasları onun sürekli değişen bir yapıda olmasını sağlamıştır. Dolayısıyla kendinden öncesi için Modern kabul edilirken yeni olan tarafından reddedilip yok edilmek istenecektir. Kendini eskiyi ötekileştirerek meydana getiren Modern için Geleneksel öteki konumundayken Postmodern için ise kendisi öteki konumunda olacaktır. Bu durumda eski-yeni çatışması da ben-öteki ilişkisi ile bağdaştırılmıştır. Daha açık bir ifadeyle şu ‘an’ ın çağdaş olan eskiyi ötekileştirirken gelecekte de kendisini bir ötekileştirmenin içerisinde bulması kaçınılmazdır (Gündüz, 2016).

20. yüzyıla gelindiğinde birbirinin varlığını saptayan ben-öteki olgularının temelinde “varoluşçu felsefe”yi barındırmış ve insan ilişkileriyle de kendini nesnelleştirmiştir. Bu nesnelleştirme durumu, ‘ben’in öteki ile karşılaşması ve göz teması neticesinde birbirini nesnelleştirmesi demektir (Gündüz, 2016). Varoluş felsefesinden bahsedildiğinde onun ile özdeşleşen Sartre’a da değinmek kaçınılmaz olacaktır. Sartre’a göre diğer dizgeci felsefeciler, insanın sadece akli üzerinden yola çıkıp varlığı mantık üzerinden anlamaya çalışmaktadır. Oysaki Sartre’ın doğru olduğunu düşündüğü yaklaşım, insanı genel manada akıl üzerinden değil, birey anlamında tek bir kişi ve onun ötekisi üzerinden ele almaktır. Kendi değerini yaratabilmiş olan bireyi anlayabilmek için, kendi var oluşu ve onun öteki ile ilişkisi bağlamında da ortaya çıkan varlık dünyası anlaşılmalıdır. Bu durumda varoluş felsefesinin kilit

noktası olan; ben-öteki ilişkisi bize varoluşun temel sorunsalı olan ‘insan’ın yaşam ve diğer varlıklar ile verdiği çatışmanın sebeplerine ulaştıracaktır (Kılıç, 2006).

Benlik olgusunu fenomolojik açıdan ele alan J. Paul Sartre dünyaya ait ve aşkın bir varlık olarak değerlendirir. Ancak hem ruhsal ve düşünsel boyutuyla hem de biyolojik boyutuyla bir bütünsellikle ele alınması gerekliliğini savunmuştur. Sartre benliği; bilincin içinde, arzulara, edinimlerde veya ruhsal yaşamın her anında rastlamak mümkün olup dünyaya aittir (Kargın, 2014).

Sartre, varlık felsefesini üç temel bölümde ele almıştır. Bunlar: “kendinde varlık”, “kendisi için varlık” ve “öteki/başkası için varlık” tır. Kendinde varlık; bireyin (ben)liği ile var ettiği saydamsız, donuk dış dünya algısı iken kendisi için varlık; henüz bilinç halinde ve oluşum sürecinde olan yani sonuca varmamış bir gerçekliği ifade eder. Kendisi için varlık hakkında; varlığın benliğindeki çatlaktan çıkmış olan gerçekliği de diyebiliriz. Son olarak öteki için varlık ise bireyin öteki varlığı sorgulayıp kurduğu ilişki biçimi ile de ortaya koyduğu yani bir çatışmayı anlatan olgudur. Birey-öteki ilişkisi üzerinden varlığı tanımlamaktadır (Kılıç, 2006).

Ayrıca yirminci yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan varoluşçuluk ile ikinci yarısında ortaya çıkan postmodernist düşünce arası benzerlikler mevcuttur. Postmodernizm de tıpkı varoluş felsefesi gibi insanları genelleyerek mutlak biçimde her şeyi akıl ile ifade etmeye karşı durmuştur (Kılıç, 2006). Postyapısalcı ve postmodernist düşünürlere göre; ötekinin zamanla değişen anlamları kendi içinde zıttı ile ortaya çıkmış ve ilerlemiştir. Bu bağlamda ‘delilik’, ‘akılın’ karşıtı olarak algılanarak onun ötekisi olarak var olmuştur. Akıldışılık olan ‘delilik’, aklın karşısında kendi belirlemine oluşturmuştur. Bu durumda akıl kendisini var edebilmek için karşısına ötekisi olarak deliliği konumlandırmıştır. Foucault, delilik ve akıl arasındaki ilişkiyi kültürel, siyasi, iktidari ve bilimsel ispatlarla ortaya koyduğu “Deliliğin Tarihi” eserinden delilerin sesi olmaya çalışmıştır. Dolayısıyla bir şeyin hâkimiyeti ancak onun karşıtı olan öteki ile mümkündür. Bu yüzden her dönem değişen anlamı ile “öteki” aslında iyi ve doğru olduğu düşünülen görüşün hâkim olabilmesi için karşısına konumlandırılan kötü ve yanlış olandır. Birinin ya da birilerinin ne

olduğunu belirleyen şey aslında diğerlerinin ne olduğu ile ilintili ve bağımlıdır (Gündüz, 2016).

Dışlanan, yabancılaştırılan ya da öteki konumundakiler için yeni bir dönem olan Postmodernizm ile birlikte farklılıkların birbiri üzerinde ırk, etnik köken, kültür ve cinsiyet açısından üstünlüğü ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır.

Modernizm'in aksine farklı olan 'öteki'ye olumlu anlamlar yükleyip üzerinde egemenlik kurmayı reddeden Postmodernizm'in önemli temsilcilerinden biri Derrida'dır. Derrida, 'toplumsal farklılıklar, çeşitlilikler bir gerekliliktir ve öteki olarak nitelendirdiğimiz bireyler bize uzak olmaması gerekir' görüşünü savunur (Yaşar, 2017). Derrida ayrıca Levinas okumalarından sonra 'konukseverlik' kavramını ele almıştır. Bu kavramı yüz ile birlikte ele alan Derrida, her ne kadar öteki ile ilişki kurmak için yüzüne bakmak gerekse de yüz ile ilişkinin imkânsız bir deneyim olduğunu vurgulamıştır. Derrida'nın görüşünde, yüz ve konukseverlik tematize edilememeleri bakımından birleştirilmiştir. Nasıl ki kişiye evinizi koşulsuzca, bütünüyle ona bırakarak teslim ederseniz konduğunuzun tutsağı olmaya başlarsanız aynı şekilde bir yüzü de aynı konukseverlikle buyur etmek de onu bozmaktır. Derrida'ya göre bir yüz her ne kadar bakılması için ise de aynı anda o yüzü bozmaktadır. Levinas için de bir evi koşulsuz birine açmak yalnızca konğu sahip konumuna sokmaz. Aynı zamanda evin sahibi olmanın sürekli vurgulandığı bir durumda misafiri de öteki konumuna sokmakta ve kuralları dayatmaktadır (Apaydın, 2006).



Resim 2.1 Jacques Derrida (URL-1, 2024)

‘Öteki’nin filozofu olarak tanınan E. Levinas, “ben, dünyada başkalarıyla ilişki içinde var olur” diyerek ben-öteki ilişkisi ortadan kalktığında kimliklerinde yok olacağını belirtmiştir (Efil, 2016). ‘Öteki’yi siyasi bağlamda ele alan Habermas ise Derrida’dan farklı olarak çeşitliliklerden doğan grupların giderek artmasına karşın toplumda eşit haklara sahip olup ötekileri anlama konusunda gelişim göstermenin bir ideallik parçası olduğunu savunmuştur (Yaşar, 2017).



Resim 2.2 Emmanuel Levinas (URL-2, 2024)



Resim 2.3 Jürgen Habermas ve Hans Georg Gadamer (URL-3, 2024)

Felsefe tarihi boyunca ele alınan ‘ben’ ve ‘öteki’ kavramları çoğu filozoflar tarafından karşılıklı diyalog sonucu ortaya çıkan var oluş süreci olarak tanımlanmıştır. Karşımızdaki bireyin yüzüne baktığımızda bir göz teması, duygu ve

düşüncelerin de eşlik ettiği jest, mimiklerle bütünlük sağlayan iletişim halinde kimliğimizi oluştururuz. Bu durum için Hans-George Gadamer; “önümüzde duran ötekinin varlığı”nın kendi önyargılarımızdan oluşan algımızı aşmamıza olanak sağladığını vurgulamıştır (Efil, 2016). Bu durumda ötekinin varlığı ancak kendine özgü bir başka ‘ben’ olarak kabul edilip ona müdahalede bulunulmadığı sürece korunabilir ve ‘öteki’, ‘ben’in kimliğinin oluşumunun temel unsurudur.

2.2.3 Tasavvuf Felsefesinde “Ben”lik Kavramı

Tasavvuf, dinin derinliklerine inip varlığın tanrıyla özdeş ilişkisini kendi felsefesiyle açıklayan bir düşüncedir. İnsan varlığının yaşam yolculuğu sürecince tanrısal erdemlere ulaşması gerekliliğini savunan bir dinsel yaşam biçimidir. Anadolu tasavvuf düşüncesinin hareket noktası (ben)lik yani bir başka ifadeyle ‘ego’nun aşılp asıl varlık olan Tanrı ile özdeş olmaktır. Bu durum Vahdet-i Vücut felsefesi ile açıklanmaktadır. Kendi varlığını aradan çıkarıp ‘öz’ünde tanrıyı bulmak, tanrının yüce varlığının yansımalarını tüm evrende görüp tümünü yüce bilmek ve bu madde dünyasındaki her şeyi asıl varlık olan Allah için yok etmektir (Bal, 2009a). Bu durumda tasavvuf felsefesi için insanın özü olan ‘ben’, yalnızca Allah ile bir olma yolunda aradan çıkarılması gereken bilinçtir ve asıl olan maddeye bağlanmış ruhtur. Ruh yaratıcının varlığının bir parçası ve yansımasıdır.

Tasavvuf, mutasavvıflarca farklı yorumlar ve tanımlar içerse de tümünün ortak noktası “insan-ı kâmil” yetiştirmektir. Yani güzel ahlak üzerine öğretilerde bulunan bu felsefi düşünce kötü huydan kaçarak yüksek ahlak ile arınmayı dile getirmiştir. İnsanın tamamen dünya işlerinden soyutlanmadan hatta dünyevi sorumluluklarını en iyi şekilde yerine getirerek yaşaması gerektiğini söyler. Bunu süreçte içsel bir neşe ve feyz haline erişerek tüm endişelerinden kurtulmanın kişinin kendi benliğine ulaşması yorumu yapılmıştır (Erman, 2005).

Yaşadığımız çağa hükmeden, kaçınılmaz bir olgu olan benlik; her döneme, coğrafyaya veya kültüre göre farklı tasavvur ettiği gibi İslam’ın mistik düşüncesi olan tasavvufta da bir yere sahiptir. Tasavvufun geleneği ve psikolojisi bağlamında sufinin tek mücadelesi nefis ile olandır. Bu mücadelede kişi arınır, kişilik kazanır ve

bu şekilde asıl benliğe ulaşır. Benlik olarak bahsedilen unsur nefis olsa da özünde ikisi eş anlamlı değildir. Tasavvufi olarak ruh, can, bedenın arzuları, nefes, heves gibi anlamlarda karşılık bulan nefis, genel manada sufiler tarafından kötü huylara yorumlanmıştır. Dolayısıyla insanın kötü huy ve tutumların kaynağı gösterilen nefis psikolojik zeminde insan varlığının bir parçasıdır. Batı düşüncesinde kendilik, ego, benlik gibi kavramlara tekabül eden nefis, psikolojik ve mistik manada arınması gereken bir unsurdur (Aksöz, 2015). Buradan hareketle benlik insanın yaşam yolunda hakikatlere yön veren bir parçasıdır. Yani ruhun özünde taşınan benlik ahlaki değerler ile donatıldığında erdemli bir kimliğe sahip olup buna uygun hareket etmeyi sağlayacaktır. Tasavvuf felsefesinin öğretileri burada ahlaki değerlerle inşa edilmiş benliğin ari bir ruh ile denge halinde olması ve ilerlemesini amaçlamaktadır. Kendimizi sorgulama, kim olduğumuzu ortaya çıkarma sancısı ile benliğimizi ararken keşfettiğimiz benlik, bir alt- benliği de meydana getirir. Tasavvufun ilahi ruhsal benlik kabul ettiği üst benliğe ulaşmak ise bu nizamlı arayışın insan-ı kâmil ile son buluşudur. Gerçek yönümüze ulaşmanın anahtarı ise manevi bilginin açılan kalpte temellendirilerek insani düşüncelerden soyutlanma bilincidir (Çebi Karadeniz, 2022).

Mevlana'ya göre iki türde kategorileştirilen benlik olgusunun ilki "Beşeri Benlik" yani insanın nefsi duygularıyla biçimlendirdiği, öfke, kin, kıskançlık ve arzuların meskenidir. Diğeri ise "İlahi Benlik" denilen ve bu beşeri duygulardan arınmış olan İnsan-ı Kamil'in ulaştığı mertebedir. Batı felsefesinde bilhassa R. Descartes'in ruh-beden ikiliğinin can-suret (ten) olarak karşılık bulduğu Mevlevi düşüncesinde can; gönüldür ve mana âlemine aittir. Suret yani beden mananın karşıtı olarak yalnızca şekildir. Mevlana'nın deyişi ile tuzlu su ve şekerli su şekil olarak aynıdır fakat onu yalnızca içen bilir. Suret de tıpkı böyledir. Şekil olarak bir görünen mana âleminde farklıdır ve asıl kıymetli olan manadır. Buradan hareketle insanın kötücül yaklaşım ve tavırları tasavvuf felsefesinde kendinden kaynaklı görülür. Bir ayna misaliyle gördüğü eksikliklerin veya kusurların kendi benliğinin yansımaları olduğu üzerinde duran tasavvuf felsefesine göre maddi görüşün kaynağı kişinin kendisidir (Yıldız, 2012).

Sufi hayata ilim, hikmet ve güzel ahlak ile katkıda bulunan isimlerin başında gelen Gazzâlî, kendi hayatı üzerinden yaptığı sorgulamalar, benlik arayışları açısından önemli bir isimdir. Bir müderris olan Gazzâlî, her dil ve seviyeye hitap eden farklı alanlardaki eserlerini oluştururken birçok filozof ve mezheplerden yararlanmıştır. Tasavvufu; bütün olarak dini tecrübe ve tavır ile nefsi arındırıp aydınlanılan bir yol olarak yorumlayan Gazzâlî, tüm eserlerini kendi içerisinde bir sistem ile oluşturmuştur. Onun ruhsal yani manevi benlik algısı insanın içsel varlık yönünün ele alındığı kısımdır. Maddi benlik ise onun kendi hayatında sahip oldukları hakkındaki sübjektif algısını oluşturup onu bir süre iyi hissettiren etkenlerdir (Çebi Karadeniz, 2022). Gazzâlî, şüpheyi bir yöntem olarak kullanarak maddi benliğini hakikate erişme gayesi içerisinde sübjektif benlik algısına dönüştürmüştür. Bu bağlamda geleneğin dogmalarını sorguladığı erken yaşlardan itibaren taklitten sıyrılmış, eşyanın ve bedenın manasını aramıştır. Buradan hareketle aklın yani duyunun kavradığı nesnenin asıl hakikati ve manasını ortaya koyarken gözün algıladığı kalıbın, dış yüzeyin ayırımını ileri sürmüştür. Gerçek anlamda bilgi ancak sezgiyle elde edilebilen bir olgu olup bu mahiyeti elde etmenin yolunun evvela kendi özünü, benliğini kavramaktan geçtiğini ortaya koymaktadır (Ekşici, 2019).

Gazzâlî'nin manevi benlik algısı ele alındığında ise asıl 'ben'i tanıma yolunda içe dönmek olarak tarif edilebilir. Onun hakikat arayışı yani başka bir ifade ile benliğini, ruhunu ve Allah ile olan bağına daha iyi kavrama gayesi bu yolda nefsi ile verdiği bir mücadeleyi ortaya koyar. Gazzâlî için manevi yani ruhsal benliğin merkezi kalptir ve ilmin yeri yalnızca orasıdır. Kalp yoluyla edinilen ilimlerden en yücesi Allah'ı bilmekten geçip bu insanı dönüştürmektedir. İnsanda ruhsal benliğin dönüşümünü üç aşamalı metot haline getiren Gazzâlî'ye göre ilk aşama; akıl ile duyumsanabilen ve hissedilebilen bilgilerin büyük kısmını elde edip onlardan faydalanmaktır. İkincisi, ibadetlerini yerine getirerek nefsin arınması yolunda beşeri arzulardan kendini mahrum bırakmaktır. Bu yolla temizlenen insanın, hatalarını gözden geçirip arındırdığı ruhu ile benliğine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Sonuncu olarak tefekkür; duru bir zihin ile insanın daha evvel bildiklerini sezgi yoluyla ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Tasavvufun nefis terbiyesinin merkezi olan İnsan-ı Kâmil üzerinden ruhsal benlik dönüşümünün ancak insanın düşünebilme kabiliyeti ile kötü

huylarını iyi huylarından ayırt ederek kendi benliğini ıslah etmekten söz etmektedir (Çebi Karadeniz, 2022).

Tasavvufun arınma hali yalnızca benliğin değil bilincin de dönüşümü olarak kabul edilir. Bilincin alt seviyelerinden daha yüce olan ruhsal makamlara yükselmek ve bu yolla bilincin sınırlarını yok etmektir. Dolayısıyla ruhsal gelişim içinde olan nefis yani benlik yükseldikçe kişiliği daha kusursuz bir konuma taşıyacaktır. Bu durum Sufizmde “ölmeden önce ölmek” olgusuyla aktarılmıştır. Yaşarken ölmek sufi inancına göre bilincin perdelerini aralayıp “hiçlik” makamına ulaşmak olarak gösterilir. Benliğin ego, kibir, ben-merkezcilik ile bağdaşmış kötücül yanlarından arındırıp yoksun bırakmak ile başlayan bu yolculuk düzeltilmiş bir algı ve idrak seviyesi ile gerçek benliğin bulunmasına katkı sağlamaktadır. Tasavvuf felsefesinde Allah’ın bir parçası olduğumuz ve ondan ayrı bir kimlik duygusuna sapmamamız gereklidir. Bu yaratıcıdan ayrı kimlik saptaması durumunun insanın ilahi doğasına aykırı olduğu, asıl olanın geldiğimiz nokta yani Allah ile bir olmakla hakikatle sonlanacağı söylenir (Aksöz, 2015). Bu duruma örnek olarak düşüncelerini benlik olgusu üzerine biçimlendirmiş olan Hallac-ı Mansur verilebilir. Öncelikle Hallac-ı Mansur yaratıcıyı tüm nitelendirmelerden tenzih etmiştir ki bu onun düşüncesinde Allah’ı gizemli, bilincin ve algının ötesinde yapar. “İslam kelam disiplini”nde “Mutezile ekolü” yaratıcı akıl ile kavranabilir ve Allah’ın külli bir akıldır der. Bunun aksine Hallac için ise Allah’a ne akıl ne de duyular yoluyla ulaşamaz ki ona yalnızca “iç sezi” yolu ile yani saf aşkla ulaşılır. Hallac’ın düşüncesine göre Allah’ı akıl ile kavramak onu nesnelleştirecek bir tutum olup her şeyin kaynağı olan yaratıcının yalnızca iç görü ile yani başka bir ifade ile kendi benliğini aradan çıkararak ulaşılabilir. Dolayısıyla kendi varlığını ve benliğini yok etmek suretiyle Allah ile “Bir” olmak, onunla var olmak biçiminde tanımlamıştır. Hallac-ı Mansur’un Vahdet-i Vücut anlayışıyla benliği yok edip Allah ile bir olma düşüncesini “Ene-l Hak” ifadesi ile dile getirmiş olmasının bedelini hayatı ile ödemiştir (Ağırman, 2012).

Yazılı ve kalıcı eserleri yalnızca dört şiir olan fakat yaşamı boyunca içinde yaşadığı topluma tasavvuf düşüncesi adına büyük katkıları olan Hacı Bayram-ı Veli medreseden beslenen bir mutasavvıftır ve öncelikli konusu felsefe ve tasavvufta da

olduğu gibi insandır. Medrese ilmini kullandığı şiirlerinin konusu insanın benliği, varlığı ve var olma nedeni, âlemdeki yeri ve diğer var olan canlılarla da ilişkisi üzerinedir. Bayram-ı Veli'nin benlik felsefesini oluşturan düşüncenin temeli Allah yolunda kendi ile birlikte yaratılmış diğer varlıkların bilincinde olma halidir diyebiliriz. Bayramilik düşüncesinde bu durum “*Bilmek*”, “*bulmak*” ve “*olmak*” kavramlarıyla tanımlanmıştır. Ayrıca kırktan fazla tasavvufi kavramın yer aldığı dört şiirinden biri olan “*İlahî*” içerisinde; “*Sen'in Ben'i bilmek istemesi*”, “*Canı can içre araması*”, “*Onu bulması*”, “*Kendini Bilmesi*” gibi daha birçok kavrama yer verilmiştir. Yaşantısı, kazandırdıkları ve şiirlerinden yola çıkarak asıl gayesi olan Allah'a ulaşma yolunda benliğin arınması, terbiyesi, diğer varlıklara karşı şuur ve farkındalığı, bu yolculuktaki mertebeleri ve en sonunda Allah'ı bulma ile sonuçlanan bir benliğin inşa durumundan bahsedilebilir (Kılıç, 2019).

İslami düşünürlerce ortaya konulan benlik olgusunun iki yönünden biri ontolojik zeminde tüm evreni, varlıkları ifade eden ben ve bu merhalelerin de üzerinde olan mutlak ben yani Allah'ın varlığıdır. İkincisi ise metafizik üzerinden kurgulanan bir benlik kavramı olup tasavvufi bir mana çerçevesinde kendinin arayışında olmaktır. İki yönlü benlik fikrini savunan düşünürlerden biri olan Muhammed İkbal, geçtiğimiz yüzyılın İslam felsefecilerindedir (Kılıç, 2019). Benlik İkbal'in Farsça eserlerinde “*hodi*” ki genellikle o dilde kullanılan gurur, öfke, bencillik gibi karşılıklarıyla ilgisi olmayan, İngilizce eserlerinde ise “*self*” ya da “*ego*” sözcükleriyle geçen bir olgudur. İkbal'in kastında benlik; benmerkezci tanımlamasının aksine insanın kendi potansiyelinin farkına varabilmesi ve seçilmiş, en yüce varlık bağlamında kendi varlığının şuurunda olmasıdır. İslam felsefesi ve Kur'an'ın kaynaklık ettiği benlik kavramı İkbal'in görüşüne göre duyuların gerçekliğe dönüştüğü süreçtir (Kargın, 2014).

Duyuların referansının yanı sıra mistisizm de İkbal için bir bilgi kaynağıdır. Bu doğrultuda mistisizmin doğa bilimleri aracılığı ile ulaşılamayacak olan bilgiyi mümkün kıldığını savunmuştur. Hakikat arayışında olan çoğu İslam felsefecileri gibi İkbal için de kaynak ruhtur ve de bu ruh benlik ile özdeşdir. Ayrıca İkbal için Vahdet-i Vücûd anlayışının savunduğu Mutlak Ben karşısında kendi benliğini yok etme düşüncesi kabul edilemez. Onun için ancak Mutlak Ben yani yaratıcıya İnsan-ı

Kâmil olarak ulaşabilmek ve ancak böyle bir benlik edinmek mümkündür. Bu benliğe erişmek ve onu güçlendirmenin yolu ise bir mürşide yani yol göstericiye tâbi olmaktan geçmektedir. Bu bağlılıkta insanın kalbinde aşk ve feyz olmadan hakikatle neticelenemeyeceğini de belirtmiştir (Coşanay, 2018).

Klasik İslam filozoflarının aksine insandan başlayıp kozmolojide sonlandırdığı problematiği insan merkezli bir felsefi yaklaşımı savunduğunu göstermektedir. Allah ile yakınlaşmayı hür benliğin gerçekleşmesi olarak tanımlayan İkbâl için Yeni Platoncularından Plotinos'un aksine ruh ve beden düalizmi mümkün değildir. Dolayısıyla İkbâl için beden ve ruh aynı ölçüde önemlilik arz eden unsurlar olmuştur ve birbirinden ayrılması söz konusu değildir. Plotinos ile benzer kısmı ikisi için de benlik aşkıdır. Yaklaşım benzer gibi görünse bile Plotinos için asil olan ruh değerliyken beden bir o kadar kıymetsiz ve giysi gibidir. İkbâl için beden ruhun yine kıymetli bir parçasıdır. Ayrıca Allah'ın ruhundan üflediği insan en yüce varlık kategorisinde olup nefsi ile mücadelesi neticesinde olumlu bir gelişmenin içerisinde yer almaktadır. İnsan benliği ilahi bir güce sahiptir ve bunun farkına varmalıdır. Ayrıca benliğin keşfinde olan bir insan için nefsi veya şeytandan korku duyması yersizdir. Öyle ki şeytan, insanın imanını keskinleştiren ve benliğinin farkında olan insan için zarardan fayda sağlatan bir varlık olarak görülmüştür. İnsanın diğer insanla karşılaşması dahi onun ahlakının tezahürü olarak kabul edilmiştir. İkbâl için benlik çilelere rağmen sürekli arayış içinde olma halidir ve hayatın gayesi bu benlik makamına ulaşmaktır (Kargın, 2014).

3. SANATTA ÖTEKİ KAVRAMI

3.1 Sanatta Kimlik Sorunsalı ve ‘Öteki’

İnsanın dışında var olan canlı veya cansız formda gözlemlenebilen nesnelere tümü ‘öteki’dir. Birey, öteki ile ilişki kurarak içsel bir değerlendirme yapar ve bunun sonucunda kendisinin ve ötekinin nasıl bir birey olması gerektiğini kurgulayıp anlamlandırır. Bireyin iç dünyasını tanımlayacak olan öz ve kendilik olguları birbirinden farklı gelişim gösteren kavramlardır. Hançerlioğlu, ‘öz (*essence*)’ kavramını, görünenin altındaki ‘kendilik (*entity/selfhood*)’ olarak tanımlar ve diyalektik süreçte bunun işleyişinin farklı olduğuna vurgu yaparak elma örneğini verir. Değişebilen bir öz tanımlaması yapan diyalektik süreçte “Elma hoş kokuludur, yumuşak ve lezzetlidir” Ama bu niteliklerinin ardındaki elmanın kendiliği nedir?” sorusunu meydana getirebilir. Elmanın nitelikleri değişebilen ‘öz’ünü meydana getirirken moleküler yapısı ile onu madden var eden bileşikleriyle ‘kendilik’ durumunu oluşturmaktadır. İnsanda da öz ve kendilik durumları benzer şekilde meydana gelmektedir. İnsanın değişebilen ve gelişebilen benliği ‘öz’ünü oluştururken görünenin altındaki ‘öz’ ise kendiliğini ifade etmektedir (Hançerlioğlu, 285-213’den akt. Cüceloğlu, 2019, s. 17).

Maddeler dünyasında varlığını zaman ve mekân olgusuyla somutlaştırıp deneyimlere dönüştüren insan, çevresel etkilerden soyutlanıp kendi kişiliğini oluşturmuştur. İçsel yolculuğunun öteki ile karşılaştığı noktada yeni bir kendiliğe dönüştüren insan, aynı zamanda kendi hikâyesini de oluşturmuştur. Bireyin kendinin hikâyesi ötekine anlatılma yoluyla somutluk kazanma ihtiyacı duyulan bir kimlik inşa durumudur. İnsan bu kendiliğini bütünüyle aktaramayacağı için belirli bir mahremiyet sınırı içerisinde ifade etme ihtiyacı hisseder. İhtiyaç bağlamında oraya çıkan kendiliğin ifadesi tıpkı diğer insanlar gibi sanatçı için de öz yaratımının dışavurum biçimidir. Böylece kendi hikâyesini ya da duygu durumunu diğer insanlarla paylaşmak için yaratılarını plastik boyuta aktaran sanatçının içsel dünyasına izleyici de dâhil olabilmektedir (Cüceloğlu, 2019).

Bireysel ve kolektif kimliği oluşan sanatçı, kendiliğinin yansması olan yapıtlarını yine kimliğini ifade etmek için kullanmaktadır. Bu durumda kimliğin ifadesi ve yorumu, toplumun bir bireyi olan sanatçıyı nasıl biçimlendirdiği hususu önem arz etmektedir. Burada sanat ve kimlik ilişkisinden bahsetmekle beraber toplumun da bu sanat eserlerini okuması ve yorumlamasının, bulunduğu zaman dilimi içerisindeki değişen toplumsal kimliğe bağlı olduğundan söz edilebilir. Dolayısıyla tarihsel açıdan bireylerin, grupların, toplulukların veya milletlerin, bireysel ve kolektif kimliklerine; ürettikleri sanat yapıtları aracılığı ile ulaşılabilir. Sanatçılar, ait oldukları toplumun kültürünü, algı ve yorumlama biçimleriyle somut birer delil niteliğindeki eserlere dnştrmştir. Böylece dönemin toplum yapısı bütünüyle yansıtılmıştır (Papila, 2007).

Sanat, tarih boyunca oluşum süreci, sergileme biçimi, izleyici ile kurduğu ilişki ve içerdiği anlamı bağlamında sürekli bir değişim halindedir. Bu değişim ve dönüşüm sürecinde sanatın, 18. yüzyıldan günümüze değin sergi salonlarından başlayıp dış meknlara taşan bir serüveni vardır. Sanat artık kamusallık, kolektif üretim ve etkileşimi önemseyerek izleyici ile doğrudan ilişki içinde bir hale evrilmiştir. Sürekli olarak konumlanışı değişmekle birlikte ‘izleyici-sanatçı ve sanat eseri’ üçlüsü bağlamında var olan sanat, izleyiciyi çok daha değerli görmeye başlamış olsa dahi aynı zamanda düşüncede bir ‘teki’ yi de barındırmıştır (Selvi, 2017)

Sanat yapıtı ilk olarak toplumun bütünsel kimliğini yansıtan bir ileti olarak oluşturulmuştur. Bu bağlamda dinsel konular üzerinden üretilen yapıtlar dönemin inanç sisteminin delilleri olup tartışmasızca kabul grmştir. Bu yapıtlar çoğu zaman dini tören veya ritüellerde doğrudan kullanılmış nesnelere ya da tanrıça figürlere dir. Ayrıca toplumsal kimlikler hakkında da somut deliller sunan eserlerde, önceleri yaratıcı, güçlü ve tanrıça kadın modeli zamanla (ataerkil toplum modeli ile) tersi yönde ifade bulmuştur. Kronolojik bağlamda kadının bireysel kimliğini ele alma biçimi; bağımlı, ikinci planda ve daha az önem arz eden konumda tasavvur etmiştir (Papila, 2007).

Ayrıca uygarlıkların oluşumuyla birlikte, toplulukların iktidar ile zdeştirdikleri g unsurunu olan devasa yapıları, siyasi üstünlüklerinin göstergesidir. Firavunların

sembolü olan piramitlerden at üstünde tasvir edilmiş devasa büyüklükteki imparator heykellerine kadar oluşturulmuş yapıtlar, toplumsal kimliğin somut yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır (Papila, 2007).



Resim 3.1 “İmparator Marcus Aurelius’un Atlı Heykeli”, MS. 161-180, altın yaldızlı bronz, 424 cm, Captoline Müzesi, Roma (Papila, 2007)

Elbette ki benzer kimliklerle oluşturulmuş topluluklar, ötekisi olan diğer kimlik grupları ile de karşılaşmıştır. Bunun örneklerinden biri olan ve Roma İmparatorluğu’nun yıkılmasıyla sonuçlanan karşılaşma “Karanlık Çağ” olarak nitelendirilmiş zaman dilimini kapsamıştır. Avrupa’ya gelen ve Roma İmparatorluğu’ndan daha geride olduğu ifade edilen bir topluluğun hâkimiyeti, uygar toplum Roma’nın bilgi birikimleriyle donanma ve yeni bir kimlik inşa etme sürecini beraberinde getirmiştir. Karanlık Çağ olarak adlandırılan bu süreç yüzyıllarca sürmüş ve ilk sanat eserinin ortaya konulduğu olgunlaşma evresiyle son bulmuştur. “Yeni Avrupalılar” olarak nitelendirilen bu topluluk ortak din üzerinden ‘Hristiyan Sanatı’na ortaya koymuştur. Dini öğretileri yaymayı görev edinen bu sanat anlayışı Orta Çağ’dan Rönesans’a kadar, sanatçının bireysel kimliğini ve kendiliğini önemsemeden eserler meydana getirmiştir. İçinde Gotik dönemin de yer aldığı inanç sistemli bu eser üretim süreci, din adamları ve zanaatkârlar tarafından yürütülmüştür. Gotik döneminin insana bakış açısının somut örneği olarak ele alınan bir el yazması

eserde, ilk harf; günahlarının altında ezilen ve acı içinde olan bir insan tasviri kurgulanmıştır (Papila, 2007).



Resim 3.2 “Aziz Paul’un Mektupları Üzerine Yorumlar”, 1200, minyatürlü el yazması, parşömen üzerine minyatür, Bibliotheque Nationale, Paris (Papila, 2007)

Genel anlamda bir ifade aracı olarak sanat, nesne olarak ele aldığı konuyu veya sorunu çözümlenmek ve gündeme getirmeyi amaçlar. Burada sanatın nesnesini belirleyen sanatçı, içinde bulunduğu günlük yaşamı konu alarak kendi algısı ve bakış açısından izler ortaya koyar. Ait olduğu toplumda bireysel kimliğini inşa eden sanatçının yaratım ürünleri, toplumsal kimliği de ortaya koymaktadır. Yani dönemin ekonomik ve sosyo-kültürel yapısı, sanat/zanaat eylemleri ve üslupları, sınıfsal ayrımlar gibi toplumun küresel yapısını gösteren harita çizilebilmektedir (Tepe Yılmaz, 2016). Aydınlanma ile bireysel kimliklerin oluşmaya başlaması ve bu önemli değişimlerin sanat bağlamındaki kaynağı niteliğinde olan Rönesans’tan başlayarak ele alınacaktır.

3.2 Sanat Tarihinde Ötekinin Varlığı

Sanatçının, sanat yapıtı üzerinden aktardığı kimlik yapısı toplumun olduğu gibi bulunduğu çağın sosyo-kültürel yapısı hakkında da bilgiler vermektedir. Çünkü bulunduğu çağın etkidiği toplumun kültürel yapısı, sanatçının bireysel kimliği üzerinde büyük etkisi vardır. Sanat tarihi incelendiğinde toplumsal kimlikler hakkında çıkarımlarda bulunurken dönemin dini ve seküler yapılanmasının sanatta yansımaları görülebilir. Sanatın ilk kez kimlik ile ilişki içerisinde gelişim gösterdiği Rönesans'ta, sanatçılar bireysel kimliğini kazanmakla birlikte eserlerine konu olan portrelerdeki kişilerin kimliklerini de ele almışlardır. Bu portreler, toplumun hâkim grubu ve öteki bireyleri yani burjuvalar arasındaki sınıfsal ayrıma bir başkaldırı niteliğinde, ilk kimlik çatışması olarak görülebilir (Güven Ak, 2020).

Ayrıca sanatçıların, toplumun sınıfsal anlamda soylular ve 'köylü kökenli' burjuvalar olarak ikiye ayrılmasını yeni bir resim türü olan portrelerde ifade etmeleri, ilk kez bu kapital sisteme bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Burjuva portrelerini yapan ressamın yanı sıra Tiziano, Leonardo ve Raffaello gibi dönemin büyük isimlerinin, sipariş üzerine soylu sınıf ve din adamlarının portrelerini yapmaları da bir taraftan da bu hiyerarşik sistemin onaylandığının bir göstergesidir. Sanatla bağdaştırılmış bir entelektüelliğe sahip olmadığı düşünölen burjuva sınıfının, ilk kez resmin öznesi haline gelmesi, şimdiye dek bireysel kimliği olmayan sanatçıyı da meslek tanımı anlamında; saygın bir burjuva konumuna getirmiştir (Papila, 2007). Rönesans'ta ilk kez birey olma bilinci ile kendini keşfeden insan, ilgi duyduğu alanlarda gelişim göstermiş ve modern toplum modelindeki insan rolünün temelleri atılmıştır. Yalnızca sanat değil, felsefe, bilim ve mimarlık alanlarında da ön plana çıkan birey var olmuş ve gelişmiştir. Fransızca karşılığı "yeniden doğuş" olan bu dönemde Ortaçağ sanatı ve felsefesinden kopan insan güzelliği ve estetiği doğada aramıştır. Dönemin önemli isimleri olarak; Leonardo da Vinci, Raffaello, Michelangelo ve Giotto sayılabilir (Cüceloğlu, 2019). Bu bağlamda bireysel kimliğin ifadesini kendi otoportresi ile yansıtan ilk sanatçılardan biri ise Albrecht Dürer olmuştur (Papila, 2007).



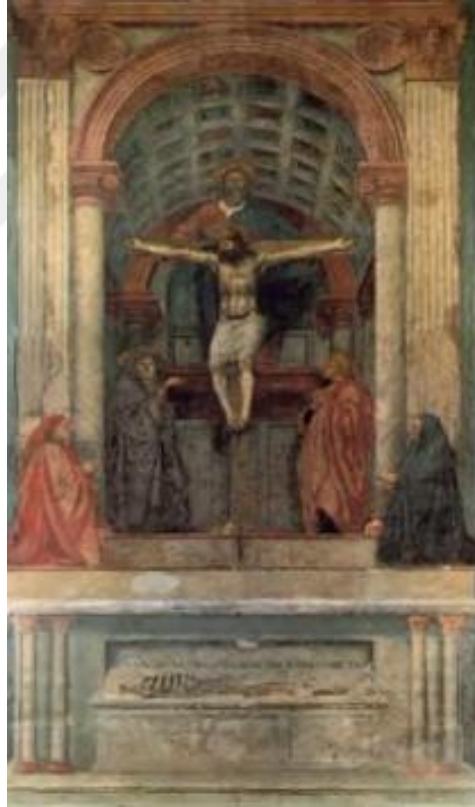
Resim 3.3 Albrecht Dürer, “Kendi Otoportresi”, 1498, ahşap üzerine yağlı boya, 52x41 cm, Prado Müzesi, Madrid (Papila, 2007)

Sanatçının kendisinin yani bireysel kimliğinin önemli olmadığı bir dönemde, sanatçının kendi portresini yapmaya başlamasının yanı sıra saray sanatçının yükselişe geçmesi ve sanatçının kendi hikâyesini ortaya çıkarması gidişatı değiştirmiştir. Bir saray sanatçısı olan Dürer’in ilk olmasa da en iyi portrelerinden biri sayılan (Resim 3.3) bu resim bulunduğu dönemde ses getirmiş olmakla beraber onu alanında statü sahibi yapmıştır (Tepe Yılmaz, 2016).

Tarihsel açıdan ‘öteki’nin izlerine de Rönesans’tan bu yana rastlanmaktadır. Çoğunlukta dinsel temalı eserlerin ortaya konulduğu Rönesans’ta, şiddet, melankoli, acı ve işkence sahneleri de konu bağlamında işlenmiştir. Bu konuların ele alım nedeni tamamen dönemin karakteristik yapısı ile ilintilidir. Öteki’nin dini, ahlaki ve kutsal boyutlarda incelendiği bu dönemde sanatçıların ‘öteki’yi ele alış biçimleri kavramsal boyutta olmamıştır. Yalnızca inanışları ve yaşayış biçimleri bağlamında kültürel, dini yapılarının bir göstergesidir (Özeskici, 2017). Bu bağlamda sanatçı, sahip olduğu kültürel ve düşünsel olgulardan yola çıkarak dış dünya algısını, bir parçası olduğu toplumun olanakları ile sentezleyerek sanatsal ürünlere dönüştürmüştür. Dolayısıyla sanatçı, bulunduğu dönemin yargı ve beğeni

süzgecinden geçirdiği yaratılarını, yetkin olduğu malzemeleri kullanarak ‘kendiliğini’ ifade etmiştir (İlden, 2013).

Rönesans’ta dönemin kutsiyeti üzerine resimler yapıp yine Rönesans resminin de kurucusu kabul edilen Masaccio’nun 1427 civarında ortaya koyduğu ‘Kutsal Teslis’ eserinde İsa figürü ele alınmıştır. İzleyiciye yücelik duygularının aktarılmak istendiği bu çalışmada geniş bir perspektiften ele alınan kilise ve ayrıca freskin açılı mekânda geçiş algılarına aracılık etmiştir. İsa’nın bedenine yapılan işkencelerden kaynaklı acı duygusunun hissedildiği bu resim, İsa’nın dışlanmış/ötekileşmiş figür bağlamında ele alındığı Hristiyanlık dini için tarihsel önemi olan bir eserdir (Özeskici, 2017).



Resim 3.4 Masaccio, “Kutsal Teslis”, 1427, fresk resim, 667x317 cm (Özeskici, 2017)

Buna benzer başka bir örnek resim ise Piero della Francesca’nın yaptığı “İsa’nın Kırbaçlanması” eseridir. Resmin sağ ön tarafında bulunan bireyler, ‘kendilerinden olmayan İsa’yı yargılayıp kırbaçlanma kararını verenlerdir. Yani bu durumda onlar İsa’yı ötekileştiren ve dışlayan ‘ben’ konumundaki bireylerdir. Bu ötekileştirme durumunun beden üzerinden ifadesi ise Filozof Ortega’nın “Öteki insanın

varlığından önümüzde hazır ve nazır olan tek şey onun bedenidir” sözünden hareketle olduğu söylenebilir. Yani yüzyıllardır sanatta bir ‘teşhir’ unsuru olarak ele alınmış olan beden, ‘ben’ in karşısındaki ‘öteki’ nin de ifade aracı olmuştur (Ortega’dan akt. Özeskici, 2017, s. 15).



Resim 3.5 Piero della Francesca, “İsa’nın Kırbaçlanması”, 1465, Tempera, 58,4x81,5 cm (Özeskici, 2017)

Eserin konusunun dahi önüne geçebilecek düzeyde incelikle işlenmiş insan ve doğa tasvirleri, dönemin genel üslubunu oluşturmuştur. Genel anlamda ‘kişisel yaratı’ olarak ortaya çıkan bu resimlerde sanatçı, bireysellik içinde kendi hikâyesini ya da kendi süzgecinden geçirdiği gözlemleri yani yeryüzü ve insanların güzelliklerini yansıtmıştır. Roma sanatının büst anlayışından esinle meydana gelmiş kutsiyetten uzak portre resmi ile hem özne olan bireyin çözümlendiği hem de öteki olan bireyin onu ‘ben’ den farklı kılan yanlarına dikkat çekildiği düşüncesini meydana getirmiştir (Cüceloğlu, 2019).

Rönesans’ta olduğu gibi Barok Dönemi’nde de dinsel içerikli, acı ve şiddet konularıyla işlenmiş resimler sürdürülmüştür. Aynı zamanda resimlerde tıpkı Rönesans’ta kurgulandığı gibi; İsa öteki konumda, diğerleri ise ‘ben’ konumunda olan birey ya da bireylerdir (Özeskici, 2017). Bu durum yalnızca İsa tasviri ile sınırlı kalmamış, Avrupa kimliğine sahip olmayan tüm ırk, toplum ya da bireyler üzerinde bu ötekileştirme yapılmıştır. Bu dönemde uygar ve tüm ırklardan üstün olan Avrupa

toplumu, diğer kimlikleri ilkel, barbar ve çirkin olarak sıfatlandırmıştır. Özellikle bu dönemin sonlarına doğru sanatçı olmak yalnızca burjuva sınıfının ulaşabildiği bir ayrıcalıktır. Bu duruma sebep olan unsur olarak güzel sanatlar akademilerinin kurulması sonucu sanatın usta-çırak ilişkisiyle sahip olunan bir yeti olmaktan çıktığı 18. yüzyılın burjuva sanatı olması gösterilebilir. Dolayısıyla 19. yüzyıl sanatının temeli diyebileceğimiz bu üst kimliğe (Burjuva) ait olma durumu, sanayi devriminin de başlamasıyla sınıfsal ayırımın keskinleştiği yeni bir dönemi doğurmuştur (Papila, 2007).

Barok Dönemi'nin önemli temsilcilerinden biri olan Peter Paul Rubens'in "Masumların Katli" isimli eserinde Kral Herod'un masum çocukları katletmesi üzerinden bir ben-öteki ilişkisi yansıtılmıştır. Beytullahim ve yakın çevresinde İsa Mesih'i yok etmek amacıyla katledilen çocukların ve askerlere direnen insanların kılıçtan geçirilmesini esere aktaran Rubens, eserini dramatik bir olay örgüsü çerçevesinde ele almıştır. İsa son anda ortamdan kaçırılıp kurtarılmıştır. Öldürülen ve öteki konumunda olan diğer insanların yüzü ise sanatçı tarafından el, ayak unsurlarının diyagonal birleşimlerinden faydalanarak merkezde ışıklandırılmıştır. Böylece resimdeki ötekileştirilen figürlerin ifadesi güçlü ve etkili kılınmıştır (Özeskici, 2017).



Resim 3.6 Peter Paul Rubens, "Masumların Katli", 1611-1612, ahşap panel üzerine yağlıboya, 142x182 cm (Özeskici, 2017)

Barok'un ardından gelen Rokoko Dönemi ise soylu ve aristokrat sınıfın savunduğu bir akım olduğu için ihtişamıyla var olmuş, bu durumda da öteki sorunsalına rastlanmamıştır. Öteki kavramının ele alınışı büyük kapsamda Fransız Devrimi ile başlamıştır. Monarşinin yerini Demokratik Cumhuriyetin aldığı Fransız Devrimi'nden sonraki süreçte insanlar, kitaplar, manifesto ve bildiriler yazıp ulaştırarak toplumsal bir kültür artışının önünü açmıştır. Bu yüzden toplum artık öteki/ötekileşme kavramlarını incelemiş, sorgulamış ve hatta kaynaklarına dâhil etmiştir. Bu bağlamda insanlar öteki/ötekileşme kavramlarını irdeleyerek toplumda yalnızlaşmış kendi benliğini ve dışa dönüp ötekilerin kimliğini arayan özne durumuna geçmiştir (Özeskici, 2017).

Ardından gelen Romantik dönemin oluşturduğu sanatçı kimliğinde ise toplum karşısında anlaşılamayan iç dünyasıyla, üstün kimliğin; yani iyi eğitilmiş, erkek, genç ve duyarlı birey temel alınmıştır. Bu bireyin toplum ile yaşadığı anlaşılma ve kimlik çatışması resmin konusu olmuştur. Bu durumun imgesel ifadesi olarak D. Friedrich'in "Bulutların Üzerindeki Gezgin" eseri örnek olarak verilebilir (Papila, 2007).



Resim 3.7 Caspar David Friedrich, "Bulutların Üzerindeki Gezgin", 1817-18, tüyb, 74,8x 94,8 cm, Kunsthalle, Hamburg (Papila, 2007)

Ayrıca Romantizm Dönemi'nde dinsel konular hâkimiyetini yitirmiştir. Eski dönemlerde olduğu gibi geleneksel anlayışlar, din etkili konular veya ihtişam resimlerde bulunmayıp yerine ezilen, baskı gören halkın bu durum karşısında verdiği mücadele ele alınmıştır (Özeskici, 2017).



Resim 3.8 Francisco Goya, “3 Mayıs Katliamı”, 1814, tüyb, 268x347 cm, Prado Müzesi, Madrid (Kaçmaz Ateş, 2021)

Goya'nın bu eseri savaşa dair eleştirel yaklaşımının ele alındığı en önemli eserlerinden biridir. 1808 yılında Madrid'in işgali sırasında Napolyon ordusuna direnen bir grup insanın askerler tarafından kurşuna dizilişi tasvir edilmiştir. Merkezde askerlerin hedefinde yer alan beyaz giysili figür Rönesans'taki İsa'yı anımsatan duruşu ve yaralarıyla itiraz eden bir beden dili ile kurgulanmıştır. Kurşuna dizilmiş insanlar ve sırasını çaresizlikle bekleyen diğerlerinin ölümün trajedisini yaşamaları ve izleyiciye hissettirmesi adına güçlü bir eserdir. Ayrıca resmin merkezinde yoğunlaşan ışık, acı ve ölümün temsili olarak beyaz giysili figürü seçmiştir (Kaçmaz Ateş, 2021). Günümüzde dahi güncelliğini koruyan bu eser, insan üzerindeki acıları (savaş, direniş, ölüm, trajedi gibi) içermekte olup merkezde bulunan figür ötekileşmiş kimliği ile insanlara mesaj vermektedir. Bu durumda karşıtı konumunda olan askerler ise ben konumunda tasvir edilmiştir (Özensel, 2017).

Yüceleştirmenin aksine toplumsal olayları ele alan Romantizm'den sonraki süreçte yine aynı amaçla varlığını sürdüren Realist sanatçılar yer almıştır. Realist ressamlar, yırtık, yamalı kıyafetleri ve zor hayat koşulları ile ezilen, mücadele eden, ötekileştirilen insanları ele almıştır. Bunca yıl ele alınmayan toplumun gerçekliği ile sanat da büyük bir değişim içerisine girmiştir. Sanat, toplum ile mesafesini yavaşça kaldırarak birlikte hareket etmeye başlamıştır. Realizm dönemi, zıt iki kutbun yani fakir, ezilen taraf ile zengin, ezen ve ötekileştiren tarafın mücadelesinin eserlere yansıtıldığı bir akım olmuştur (Özeskici, 2017).



Resim 3.9 İlya Efimoviç Repin, Volga'da Sal Çekicileri, 1870-73, tüyb, 131,5x281 cm (Özeskici, 2017)

Kölelerin büyük bir gemiyi çektiği tabloda (Resim 3.9) İlya Efimoviç Repin, ön-arka plan tezatlığı kurarak ötekiyi ele almıştır. Bu tezatlık; ön planda, karanlık biçimde tasvir edilmiş kölelerin yorgun, yoksul halleri ile resmin kompozisyonundan çıkıp yollarına devam ediyor hissini uyandırması kurgulanmıştır. Arka planda ise parlak, ışıltılı renklerle zengin, görkemli gemi ile diğerlerinin gücü vurgulanmıştır. Zengin, üstün sınıfın (ben)liği karşısında ezilen ve ötekileştirilen yoksul, emek veren bireyler resmin konusunu oluşturmaktadır (Özeskici, 2017). Gerçekçilik akımı, bu döneme kadar tasvir edilemeye değer bulunmayan alt kimliğin yani sıradan insanların görmezden gelinişine karşı bir başkaldırıdır. Romantizme karşı yetkinleşen bu akım sayesinde çirkin ve aşağı görülen öteki, alt sınıf, varlığını sanat aracılığı ile ortaya koymuştur (Papila, 2007).

Toplumcu gerçekçiler, resimlerinde dışlanmışlık, ötekilik gibi unsurları eleştirel, ironik veya gerçekçi bir ifade diliyle ele almışlardır. Bu bağlamda Van Gogh'un "Patates Yiyenler" tablosu, (Resim 3.10) toplumun gerçek yüzünü gözler önüne seren bir eserdir. Eserde, ötekileşmiş maden işçilerinin bir yemek sofrasında patates yerken tasvir edilişi görülmektedir. İşçi ve köylülerin sefaletini anlatabilmek için sıradan görülen bir yemek sahnesinin resmedilmesi sanatçının 'öteki' olanın varlığına işaret etme çabasıdır. Savaş ve kıtlık durumlarında en kolay elde edilebilen besin olan patates bir nesne bağlamında aslında öteki birey ile yani ezilen sınıf ile özdeşleştirilmiştir. Resmin geneline hâkim olan karamsar ve karanlık hava ise sanatçının ekspresif bir ifade biçimidir (Özeskici, 2017). Van Gogh'un bu eseri ile İlya Efimoviç'in "Volga'da Sal Çekiciler" i ezilmiş, dışlanmış ve ötekileştirilmiş bireyleri ele alması bağlamında benzer eserlerdir.



Resim 3.10 Vincent William Van Gogh, "Patates Yiyenler", 1885, tüyb, 82x114 cm (Özeskici, 2017)

Sanat tarihi bağlamında ötekiyi ele alış biçimi, Rönesans Dönemi'nde dini kavramları temel alıp kavramsallaştırmayan bir konumda iken sonrasında daha kavramsal bir gidişat ile yani acı, şiddet ve kutsiyet olgularını resmin konusu yapmıştır. Modernizm'in öncesinde durum böyle iken Modern sonrası sanatta devamı niteliğinde olup eserin ayrıca ruhsal tarafı üzerinde durulmuştur. 1900'lerin ilk yarısı ile ortaya çıkan akımlardan; Ekspresyonizm, Fovizm, Fütürizm ve Dadaizm, ötekiyi; kimlik sorunsalı, yıkma dürtüsü ile doğan yenilikçi düşünce,

hiçlik, (ben)liğin sorgulanması gibi olguların yoğunlaştığı dönemdir. Toplum ve sorunlarıyla iç içe olan, ilgilenen ve duyarsız kalmayan sanatçı, bulunduğu dönemin sosyolojik ve psikolojik sorunlarıyla harmanlayarak sanatını ortaya koymuştur. Örneğin; İkinci Dünya Savaşı'ndaki toplumun buhranı ve iç sıkıntısı sebebiyle 1950 yılına kadar sanat sessiz kalmayı tercih etmiştir. Daha sonrasında sanatçı o dönemde yalnızca bir iç tepki olarak savaşın etkilerini eserlerine taşımıştır (Özeskici, 2017).

Eserin ayrıca ruhsal yanını vurgulayan sanatçılardan, kuşkusuz en önemli isimlerden biri Rodin'dir. Heykelini yaptığı Balzac'ın aynı zamanda yaşam biçimini ve hatta onun da kendi benliği dışında, ayrı özgünlükte bir benliğe sahip olan 'öteki' olarak tanınması ve betimlemesinden bahsedilebilir. Dünyaca tanınan bir yazar olan Balzac'ı bir anıt biçiminde farklı tavırla ele alışı heykel alanında 'aykırı' olarak addedilmiştir. Dönemin eleştirmenlerince olumsuz yargıları üzerine çeken bu eser, çoğu kişi tarafından bitmemiş algısı yaratmıştır. Michelangelo'nun klasik heykellerini dikkatle incelemiş, benimsediği ve özümlediği geleneksel sanattan yenilikçi bir dışavurum ortaya çıkarmıştır. Kendi sözleri ile de ruhun betimlemesini yaptığını ima eden Rodin, köklü heykel sanatına yenilik getirerek "heykel sanatının rönesansı" olarak nitelendirilmiştir. Ayrıca onun bu yaklaşımı 20. yüzyıldaki yeni sanat arayışlarına da öncülük etmiştir (Cüceloğlu, 2019).



Resim 3.11 Auguste Rodin, "Balzac", Paris Rodin Museum, 1898 (Cüceloğlu, 2019)

Modern sanatın temel kaygısı olan kimlik, modern insanın eksikliğini duyduğu aidiyet duygusuyla özdeştir. Gelenek, din gibi katı normların baskıladığı kimliklerin benliğini keşfetmesi için sayısız seçenek sunan modernite, bireyselliğin en çok geliştiği dönem olmuştur. Olumsuz tarafından bakılacak olursa da bireyin kimlik kaygısı ile yalnızlaştığı, toplumdan ve gelenekten koparak parçalanmış bir kimliğe bürünüp hem topluma hem de kendine yabancılaştığı söylenebilir. Dolayısıyla değişen bakış açısını, yeterli biçimde ifade edemeyeceğini düşündüğü geleneksel sanatı, öteki olarak konumlandırılan modern, yeni yaklaşımlarla ifade görevini üstlenmiştir. Fütürizm ise bu noktada modernin en iyi ifade araçlarından biri olarak onu yüceltmıştır (Papila, 2007).

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise Modernizm'in kuralcı yaklaşımından sıyrılıp çoğulcu tavrıyla Postmodernizm'e geçiş yapılmıştır. Farklı ifade biçimleriyle ötekiyi ele almaya başlayan Postmodernist sanatçılar kimi zaman tuvalden taşan bedenlerle kimlik sorgulamalarına ilgi çekmiştir (Özeskici, 2017).



Resim 3.12 Francis Bacon, “Velazquez’in X. İnnocentius’un Portresi’nin Ardından Çalışma”, 1953, tüyb, 153x118 cm (Özeskici, 2017)

Bacon, resimlerinde insanın görünenin ardındaki hayvani duygular, içgüdüleri, kötü ruhluluk ve gaddarlığına vurgu yapan bir sanatçıdır. Bu bakış açısı onu diğer sanatçılardan farklı kılan bir özelliktir. İnsan teması üzerine dışavurumcu resimler yapan Francis Bacon, eserlerinde beden unsuru üzerinden izleyiciye varlığı sorgulama mesajı iletir. “Egzistansiyalizm” yani “varlığın özden önce oluşu” felsefesini çıkış noktası olarak belirleyip eser üreten sanatçı için, birey önce var olur sonrasında kişiliği/benliği oluşur. Bu durumda var olan ‘ben’, ‘öteki’nin varlığını oluşturmaktadır. Bacon’un (Resim 3.12) Papa serisinden biri olan bu eserde, iki ayrı karakter bir figür içinde karşılaştırılmış olup eleştirel bir yorumlama mevcuttur. Çılgılık atan Papa ifadesi, önceki poz veren Papa eserine eleştirel bir müdahale içerip onu kavramsallaştırmıştır. Kilise karşıtı bir görüş ile sanat ve Papa iki zıt unsur olarak tek bedende ele alınmıştır. Burada kendi iç tepkisi olan çılgılık ile Papanın bedenini harmanlayarak inancın reddedilişini kurgulamıştır. Sanatın ötekisi olarak kilise inancını belirlemiş ve bunu toplumsal bir sorun bağlamında eleştirel dille ele almıştır (Özeskici, 2017).

3.3 Çağdaş Sanatta Kimlik ve Öteki Kavramı

‘Kimlik’ kavramını kişisel, sosyal ve kültürel bağlamda ele aldığımızda tümünün merkezinde ‘özne’ olma boyutu kaçınılmazdır. Bu durum kavramın anlaşılması ve tanımlanmasını kolaylaştırmaktadır. Bireyin kişisel kimliği; onun kendini nasıl görüp tanımladığı ve bu durumda kim olduğu ile ilişkilidir. Bireyin toplumsal kimliği ise kendini toplum içinde nasıl görüp tanımladığının ve aidiyetinin bilgisini veren psikososyal kimliktir. Kültürel kimlik ise çok daha geniş bir manayı kapsayan, sürekli olarak değişen ve gelişen yaşamsal olgularla eşzamanlı olarak değişim gösteren bir dinamiktir ve dolayısıyla henüz tamamlanmamış olup gelişime ve değişime açık halde bulunan bir kimlikten söz edilebilir. Genel olarak kimlik, sosyolojik bağlamda (ben)lik kavramının nasıl ortaya çıktığı, toplum içinde nasıl değer yargılarına sahip olduğu ve yaşamın sürekliliği içinde nasıl biçimlendiği üzerinde durur. Özne “ben kimim?” ve “neyim?” soruları üzerinden kimlik arayışına girer. Ayrıca kimliğin bir aidiyet ihtiyacının da olması onun “ben” ve “öteki” kavramlarını var etmesine de ortam hazırlamaktadır (Tokdil, 2022).

19. yüzyıldan itibaren Modernite ile başlayan bireyselleşme durumu aynı zamanda bireysel kimlik arayışı sorununu da gündeme getirmiştir. Bireyin kendine özgün karakteri olduğunu savunan Modern düşünce, bu karakteri katı kurallarla düşman olarak konumlandığı öteki üzerinden oluşturmaktadır. Din, felsefe, sanat ve bilimin birbirinden ayrılmış sınırlarını oluşturup kabul eden modernite aynı zamanda bireyin özgürlüğünü desteklemeye ilişkin bir harekettir. Modern bağlamda ‘ben’ in kimliğini mutlak surette ‘öteki’ nin ‘ne olduğu’ veya ‘ne olmadığı’ belirlerken Postmodern süreçte öznenin kendilik bilincine varabilmesi için eksikliğini öteki bireyde bulup tanımlama yoluyla konumlandırması üzerine gelişim göstermiştir. Modernite de öteki, Yapısal Antropoloji araştırmasında “ikizlik ilişkisi” bağlamında tıpkı bir nesne gibi deneysel olarak tanımlanmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla Modernizm’in kesinliklerle temellendirilmiş tanımı kapsamında öteki; modernden uzak veya modern olmayan biçimde açıklanmıştır. (Aytekin, 2019). Modernin karşısında öteki konumunda olan bu durumda gelenekseldir. Oysaki gelenek, modern dönemde eski, dinsel ve mistik kavramları ile bağdaştırılan yapıtlar için modernitenin ortaya koyduğu bir tanımdır. Bireyin yaşadığı dönem içerisinde güncel olup ilerleyen dönemlerdeki gelişimlere ayak uydurarak süregelen sanat için beslendiği geçmişi ötekileştirilmemelidir. Bu bağlamda modernin öteki olarak karşısında geleneği konumlandırması bireysel zihnin kötücül bir yaklaşımıdır (İlden, 2013).

İnsanlar, sayısız fikir ve düşünceyle dolu kendine özgün hikâyelerini içlerinde barındırırlar. Bu hikâyeler ‘ben’e aittir ve ‘öteki’ ile paylaşılması mümkün olamayacak kadar kapsamlı olup bireyin mahremiyetini de oluşturur. Aynı şekilde sanatçı da toplumun bir parçası olarak içsel hikâyelere sahip olup bu hikâyeleri plastik sanatlarla ifade edebilir. Kendi ‘hikâye’sini sanat yapıtına aktarıp öteki olan izleyicinin ise kendi sezileri, algıları yoluyla çözümlemesine ve hatta sanatçının iç dünyasına dâhil olmasına olanak sağlamaktadır. Sanatçının iç dünyasını ötekine açma isteği 20. yy Batı Sanatında Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) olarak karşılık bulmuştur (Cüceloğlu, 2019).

Dışavurumcu sanatçı, iç hikâyesi, ruhsal değişim ve duygularını kendine özgü renk, biçim bozma teknikleri ile ifade etmiştir. Bu ifade yolu ile izleyici, sanatçının iç dünyası hatta mahremiyetinin dışavurumu olarak paylaşılan eserle doğrudan algısal

bir ilişki kurmuştur. Sanatçı kendi ‘ben’ini izleyiciye sunarak yaşam alanına ve zihinsel sürecine dâhil etmiştir. Ayrıca izleyici de bir başka ben olarak sanatçının eserini algılamakta onu kendi süzgecinden geçirip yoruma katkıda bulunmaktadır. Ayrıca ‘kendini gerçekleştirme’ düşüncesi ile sanatçı, iç hikâyesinin tabii dışavurumu bağlamında bireyselliğini ifade etmek ister. Bu ifade biçimini kendi bedeni veya portresi üzerinden kurgulayan sanatçıda, kendini gerçekleştirme eyleminin, daha derin bir biçimde tezahürüdür denilebilir. Sanatçı kendi bedenini, sanatının nesnesi haline getirmesiyle, kendi özünde bir arayış veyahut bir yolculuk halinde olduğu sonucuna varılabilir (Cüceloğlu, 2019).

Dışavurumcu biçim ve ifadeyi ötekinin sorgulanması bağlamında resmine konu edinen Türk sanatçılara bir örnek olarak Neşet Günel verilebilir. ‘Yeniler Grubu’nun ortak yaklaşımı içinde toplumcu gerçekçi resimler yapan Günel, yoksul insanların yaşamlarından kesitleri eserlerine taşımıştır. Birçok eserinde ezilen, öteki olan, yoksul köylüleri “Duvar Dibi” serisinde etkili biçimde ele almıştır. Neşet Günel, bilinçli olarak figürlerin; el, ayak ve başlarını deforme etmiş, kullandığı; gri, sarı ve kahve tonları ile ezilen, yaşam için toprak ile uğraşarak mücadele veren işçileri vurgulamıştır. Toplumun ötekisi olan yoksul köylülerin yüzleri, donuk ve ifadesiz resmedilmiştir (Özeskici, 2017).



Resim 3.13 Neşet Günel, “Duvar Dibi 3”, 1973, tüyb, 153x245 (Özeskici, 2017)

Dışavurumcu akımda olduğu gibi Çağdaş sanatın öteki sorunsalını ele alan Yeni Dışavurumcu sanatçıları da insan dramı ve trajedisi üzerinde durmuşlardır. Yalnızca kullandıkları malzeme ve teknik yaklaşımları farklılık gösterebilmiştir. İnsan trajedisi konusu açıldığında asıl nedenin savaşlar ya da toplumsal olaylar olduğu anlaşılmaktadır. Sınırsız çeşitlilikte kullanılan malzemelerle sanatçılar bir anlamda tuval resminin ötesinde bir sorgulamaya yönelmişlerdir. Özellikle Alman toplumunda savaşın acı tarafını yaşayan 1950 sonrası neslinde diğer Avrupa ülkelerine nazaran daha fazla ekspresif bir tavır gelişmiştir. 1970 yıllarından sonra tekrar gündeme getirdikleri tuval resimleriyle, ifade odaklı yaklaşım göstermiş, öteki ve kimlik unsurlarını sorgulamışlardır (Özeskici, 2017). Alman sanatındaki bu kimliklerle yüzleşme durumu 19. yüzyılın başından günümüze değin varlığını sürdürmüştür. Bireysel ve toplumsal kimlikleri sorgulayan ve ‘Alman’ olmanın manasını eserleri ile irdeleyen sanatçılardan en önemlisi şüphesiz ki Anselm Kiefer’dir (Papila, 2007).

Yirminci yüzyılın son çeyreğine kadar sanat, bir aracı olarak, belirli doktrinlerin oluşturulması veya yadsınmasına, sanatçının kendi bakış açısından toplumsal, siyasi konuların gündeme getirilmesine ya da savaşlara ve onların doğurduğu hasarlara sözcü olmuştur. Sanatçı kendi bakış açısından, kendi gerçeğini ifade etmektedir. Dolayısıyla sanat, görünmeyen gün yüzüne çıkarılması veya bir talebin, ihtiyacın karşılanmasına hizmet etmiştir. Bu duruma örnek olarak Georg Grosz’un “Sabah Saat Beşte” adlı çalışması verilebilir. Çalışmada sanatçının kendi perspektifinden yansıyan, haksızlık ve sömürüye karşı bir karşı duruş görülmektedir. Rutin yaşam içerisinde aynı zaman dilimini paylaşan fakat farklı işlerle meşgul olan bireyleri ele almaktadır. Burada çalışan ve işveren, yani bir anlamda sömüren üzerinden kurgulanan çalışma sınıfsal ayrımın altını çizmek istemektedir (Tepe Yılmaz, 2016).



Resim 3.14 George Grosz, “Sabah Saat Beşte”, 1921 (Tepe Yılmaz, 2016)

1945 sonrasında Amerika'nın (New York) sanatın merkezi olması, farklı olanın sanatını zanaat nesnesi olma durumuna getirirken yalnızca Batının kabul edilmiş sanatçıların çalışmalarını eser olarak addetmiştir. Baskı altında, ötekileştirilen gruba da grupların sanatının yalnızca kültür nesnesi özelinde etnografya müzelerinde korunması, sanatın evrensel niteliğini ortadan kaldırmıştır. Batının, daha özelden Avrupa'nın haricindeki uygarlıkların, öteki olarak kabul edilmesi ilk kez 1996 yılında, Afrika sanatına “Fogg Sanat Müzesi”nde yer verilerek aşılmaya başlanmıştır. Irksal merkezîyetçiliğin aşılmasına yönelik bu hareket ile Batı haricindeki milletlerin de müzelerde sanat nesnelerinin yer almaya başlaması sağlanmıştır. Dolayısıyla sanat artık bu irksal ve sınıfsal ayrımların yerine; saygı duyulması gereken farklı kimlikleri gündeme getirmiştir. Bu durumda sanatçının da eserlerinde; ideolojiler yerine farklılıklara yer verme durumu tezahür etmiştir. Böylece sanatçı, ırk, din, dil, cinsiyet ya da etnik köken konuları üzerinden hareketle yeni kavramsal eser üretim sürecine girmiştir. Sanatçı kendi gerçekliği üzerinden görünenin ardındaki gündeme getirme görevi üstlenmiş ve bunun için tarihsel ve bütünsel manada ötekileştirme olgusunu irdelemiştir. Böylece sanatçı, asimile edilen ırk veya etnik kültürü eserlerinde yapıbozuma uğratarak yeniden biçimlendirmiştir (Tepe Yılmaz, 2016).

Türk sanatında, etnik farklılıkları, alt kültürleri kendi yaklaşımı ile ele alan Halil Altındere, bir çalışmasında kimlik kartlarını kullanarak her birinin üzerinde kendi portresini farklı biçimlerde tasvir etmiştir. Bireylerin farklı kişiliklerine, kendine özgü bireysel davranışlara, kolektif kimliklerine dikkat çeken Altındere, toplum nezdinde yalnızca bir kimliğin görüldüğüne vurgu yapmıştır. Büyük boyutlardaki altı kimlik üzerinde farklı açılarda, tıpkı suçlu fotoğrafı gibi basılan kendi görüntüsü ile yaşadığı coğrafyadaki kimlik ayrımına vurgu yapmak istemiştir. “Tabularla Dans” ismini verdiği bu yerleştirmede kendi yaklaşımıyla ötekileştirme sorununa değinmiştir (Altınkardeş, 2019).



Resim 3.15 Halil Altındere, “Tabularla Dans”, 1997, 6 adet renkli dijital baskı, 250x 150 cm (Altınkardeş, 2019)

Baudriaud’un “*ilişkisel sanat*” adıyla nitelendirdiği ve insanları bir araya getirerek kimlik siyaseti, çok kültürlülük gibi konulara değindiği düşüncesinden yola çıkarak kamusal sanatın doğuşundan söz edilebilir. Toplumda öteki konumunda olup bununla mücadele eden grubun katılımını önceleyen kamusal sanat pratikleri, benmerkezcilikten sıyrılıp öteki olanı anlayabilmenin stratejileri üzerinde durmuşlardır. Sanatçı, küratör ve katılımcı işbirliği içerisinde sanatın müze, sergi salonu gibi mekanlardan kurtulup halk ile iç içe olduğu kamusal alanlara taşınması söz konusudur. Bu bağlamda Marcel Duchamp, sanatın katılımcıdan uzak, bireysel düşüncesinden kopup tabuları yıkmıştır. 1917 yılında ters çevirdiği “Pisuar” ıyla Rönesans’tan bu yana olan sanat algısını kökten değiştirmiş olup sanatın mekânla

olan ilişkisini yeniden sorgulatmıştır. Duchamp ile ayrıca sanat, bu yenilikçi tavırla belirli bir üst sınıfa değil alt kültürle de etkileşim şansı sunan bir alana dönüşmüştür (Selvi, 2017).

Kamusal alan sanat pratikleri kapsamında Duchamp'ın öncülüğü ile başlayan süreç Joseph Beuys'un da her insana sanatçı olma potansiyeli yüklemesiyle devam etmiştir. 1960-70 yıllarında happening, fluxus, performans sanat gibi birçok kamusal alan disiplini her yerde ve her bireye erişebilen bir donanımın varlığını sürdürmüştür. Çağdaş dönem pratikleri içerisindeki bu avangard yaklaşımlar toplumda kimlik arayışında olan grup için kendini ifade etme şansı tanıyan bir alan haline almıştır. Toplumda öteki olan, dışlanan bireyler kamusal sanatın teşhir alanlarında bir araya gelerek topluluğa entegre olabilmektedir (Selvi, 2017).

Bu kamusal sanat pratiklerine etkili isimlerden bir başka örnek ise Banksy'dir. Gizemli popülerliği ve sokak sanatı/graffiti ile alt kültürden bireylerle yakınlık kurup sorunları ile ilgilenen Banksy, bir yerde toplumun ötekisiyle de ilişki kurmuştur. Kamusal alanlarda sokakları, duvarlar özgürce kullanmayı mümkün gösteren Banksy, Londra'da bir çalışmasında (Görsel 3.16) *“Burası graffiti alanıdır. Lütfen bu duvar dışındaki alanlara graffiti çizmeyiniz”* yazarak şehirdeki gençleri o duvara yöneltilip kamusal alanda kendilerini ifade etmelerini, ortak bir sanatsal üretime dönüştürmüştür (Selvi, 2017).



Resim 3.16 Banksy, Banksy'nin graffiti üzerine yapılmış diğer tasarımlar (Selvi, 2017)

Kamusal alanda geniş kitleye ulaşan sanat yaratıları kapsamında bir örnek de Türkiye 13. İstanbul Bienali'nden verilebilir. Fulya Erdemci'nin küratörlüğünü yaptığı ve siyasal bir forum olarak “*mutlak ötekilik*” kavramını uygarlık ve barbarlık üzerinden izleyiciye sunan sergide geniş bir kitleye ulaştırılmıştır. Sarı zemin üzerine “Anne ben barbar mıyım?” sözünün yazıldığı, uygar addedilenin ötekisi olan ‘barbar’ olgusunun yeniden sorgulanıp tartışıldığı bir çalışmadır. Küresel bir platformda sanatçı izleyici ile duyarlılığını paylaşmaktadır (Selvi, 2017).



Resim 3.17 İstanbul Bienali afişi, Türkiye (Selvi, 2017)

Yine sanatçının kendi yaşam algısı süzgecinden geçirdiği fikri ile kapalı alanda form-mekân ilişkisi ile oluşturulmuş, üç metre yüksekliğinde bir heykel örnek verilebilir. Sanatçının “Baby” ismini verdiği bu heykel alçı, bir kısmında çizim ve inşaat demirinden oluşturulmuştur. Thomas Houseago’ya ait bu heykel, çağın en büyük sorunu olan tüketim ve yabancılaşmayı ifade etmektedir. Bebeklik döneminin durağan ve hareketsiz, üretmek için tüketim fikrinden yola çıkarak harekete yeltenen sabit bir birey tasvir etmiştir. Harekete geçmek için doğru zamanı bekleyen birey, el ve ayaklarının üzerinde emeklemek ile yürümek arasında kalmış hissi vermektedir. Ayrıca çağın mahremiyetten yoksunluğuna da değinmek isteyen sanatçı, figürün gözetlendiği hissi ile etrafında olanların bilincinde insanı ifade etmek istemiştir. İnsanın hayata karşı algısını ve fantezilerini bir oyun bağlamında tasvir eden

Houseago, izleyicilerin de benzer olarak maruz kaldığı baskıları tasavvur ettirmek istemiştir (Tepe Yılmaz, 2016).



Resim 3.18 Thomas Houseago, “Baby”, heykel, 2009-10 (Tepe Yılmaz, 2016)

3.4 Sanatta Cinsiyet Bağlamında Ötekileştirme

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet karıştırılmaması gereken iki farklı kavramdır. İnsanın doğuştan gelen biyolojik etkinliği cinsiyeti ifade ederken sosyolojik manada toplum meydana getirme sürecinde edinilen veya bireye yüklenen kültürel, ekonomik vb. nitelikler toplumsal cinsiyeti tanımlamaktadır. Cinsiyet bağlamında ötekileştirme durumu ise bu cinsiyet kimliklerinin veya grupların (kadın, erkek veya farklı cinsiyet yönelimlerine ait alt-cinsel gruplar) öteki özelinde ele alınması olarak açıklanabilir. Erkek egemen toplum tarafından ayrımda bulunulan kadına cinsiyet bağlamında ötekileştirme yapılırken heteroseksüalizm merkezli Modernitede alt cinsel kimliklere (gey, lezbiyen, transseksüel gibi) toplumsal cinsiyet anlamında ötekileştirme yapılmaktadır. Aynı zamanda kadınlara yönelik ayırım ‘cinsiyetçilik’ terimi ile ifade edilmekle birlikte kadını sosyo-kültürel alanlarda erkeğe kıyasla daha düşük seviyede konumlandırmasına neden olmuştur. Batı medeniyeti için egemen sınıf; beyaz erkek olarak atfedilirken bunun dışındaki her şey ötekileştirilmiştir (Çalışkan, 2011, s.13).

Ataerkil yapıda olan Türkiye’de ise durum benzer şekilde daha fazla sınırlandırılmış kadın rolü olarak tezahür etmiştir. Kadının biyolojik olarak doğumuyla başlayan ötekilik durumu, ilerleyen yaşlarında ‘anne’ olma rolü üzerinden değerlendirilmiştir. Toplumdan bağımsız olarak gelişim göstermeyen sanat dünyasında da kadın, önceliği ‘anne’ olma rolü üzerinden değerlendirmiş ve eril ideoloji tarafından biçilmiş bu kimlik ile sanat dünyasında var olma mücadelesi göstermiştir (Öz, 2014).

Öncelikle ilkel toplumlardan itibaren ele alabileceğimiz toplumsal cinsiyet, anaerkil düşüncenin egemenliği ile başlamaktadır. Soyun anne tarafından belirlendiği, teknolojik gerilikten dolayı avlanan erkeğin yerine topluluğa kadının hükmetmesi gibi nedenlerden kadın öteki konumunda olmamıştır. Ayrıca erkeğin avdan dönememe ihtimali kadın üzerindeki sorumluluğu artırmıştır. Ataerkil düzene geçişin temelinde ise yerleşik hayata geçen toplulukların avcılık yerine tarım yapmaları vardır. Kadının ilk kez öteki olarak konumlandığı bu dönemde, tarımın yaygınlaşmasıyla özel mülkiyet olgusu da meydana gelmiştir. Toplulukların, kentleri meydana getirmesi beraberinde iş bölümünü de doğurmuş ve böylelikle erkek yalnızca tarımla uğraşp savunma görevini üstlenmiştir. Tarımsal üretimin tüm yönleri dâhil olmak üzere aynı zamanda aile içerisinde konumlanan kadına anne rolü de atfedilmiştir. Böylece kadın ve erkeğin sosyal yaşam içerisinde alanları belirlenmiş olup kadının soy ve mülkiyet hakkının da elinden alınmasıyla onu sosyal hayattan geri çekmiştir. Dolayısıyla kadının ev içerisinde sınırlandırılmış yaşamı zamanla tek otoriteci, erkek merkezietçi topluma dönüşmüştür (Çalışkan, 2011).

6. ve 7. yüzyıla gelindiğinde Grek’lerde köleler ile denk tutulan kadınlar vatandaş sayılmamaktadır. Dönemin filozoflarından Platon’a göre kadın asla bir erkek kadar yetkinliğe ulaşamayacak olan düşük sınıf cinsiyet olarak tanımlanmıştır. Ardından gelen Roma egemenliğinde de durum Grek ile benzer tekâmül etmiştir. Yine vatandaşlık hakkı verilmeyen kadınlar, erkek cinsinin egemenliğini korumak için geride kalması gereken varlıklar olarak nitelendirilmiştir. Ortaçağ’da ise tek tanrılı geçiş ile erkeğin konumu daha güçlenmiş olup yaratıcı eril olarak simgelenmiştir. Bu dönemde yine ötekileştirilen Hristiyan inanışında ilk günahın sebebi olan Havva üzerinden örneklendirilen kadın kimliği, diğeri kutsiyet arz eden, huzur ve mutluluk sebebi Meryem’e benzetilen kadın kimliğidir (Çalışkan, 2011). Eril yaratımın eseri

olan yani Tanrı Zeus tarafından yaratılan kadın; Pandora'nın, verilen kutuyu merakına yenik düşüp açması ve böylelikle çeşitli hastalık, acı ve kötülüklerin tüm dünyaya yayılmasını anlatan mit bu durumu desteklemektedir. Bu durumda tıpkı ilk günahın sebebi görülen Havva ile ilk kötülüğü başlatan Pandora'nın mitleri benzer şekilde tekâmül etmiştir (İlden vd. 2022).

Her ne kadar Meryem figüründen kutsiyet ve masumiyetle söz edilse dahi ötekileştirme görülmektedir. Ayrıca Havva figüründeki kadınların, erkeklerin cinsel yetisini yok ettikleri düşüncesi ile cadı ilan edilip yakıldıkları bir süreçtir (Çalışkan, 2011). Dönemin birçok sanatçısı tarafından da cadı olarak tasvir edilen kadın figürü, büyük bir aşağılama içerisinde çirkin resmedilmiştir. Ayrıca evlenmeyen kadınların, erkek olmadan yaşayabilme durumundan ötürü cadı ilan edilmesi, egemen düşünceye itiraz eden kadının ise çirkinlik ile ithamı görülmektedir. Kadının tasvir edilme biçimini ve toplumsal manada kimliğini erkek egemen düşünce belirlemektedir (İlden vd. 2022).



Resim 3.19 Hieronymus Bosch, "Beehive and Witches", 1456-1516 (İlden vd. 2022)

Ayrıca ataerkil düşünce, zemininde olan "erkeklik/erkek olma" durumu üzerinden kadının cinselliğini denetleme, doğuştan kazanılan ve kaybedilebilme tehlikesi barındıran bu erkeklik statüsüne karşı olası risk oluşunun sonucudur. Kadının cinselliğini sürekli denetlemek suretiyle teşhir eden erkek kimliği, bu bağlamda bir kadın kimliği inşa ederek ataerkil düzende 'namus' kavramını kadına atfetmiştir. Bu

cinsiyetçi ayrımcılık ile kadının sınırları ve dayatılmış toplum rolleri biçimlenmiştir (Öz, 2014, s. 5).

Yalnızca kadının cinsel anlamda metalaşması üzerinde eserler üreten sanatçıların dışında kadının yaşamın gerektirdiği sorumluluklarını yerine getirirken resmeden sanatçılar da mevcuttur. Ağır şartlarda çalışan, emek veren kadınları resmeden gerçekçi ressamlardan Millet, “The Gleaners” (Toplayıcılar) eseriyle kadının toplumsal kimliğini ortaya koymaktadır (İlden vd. 2022).

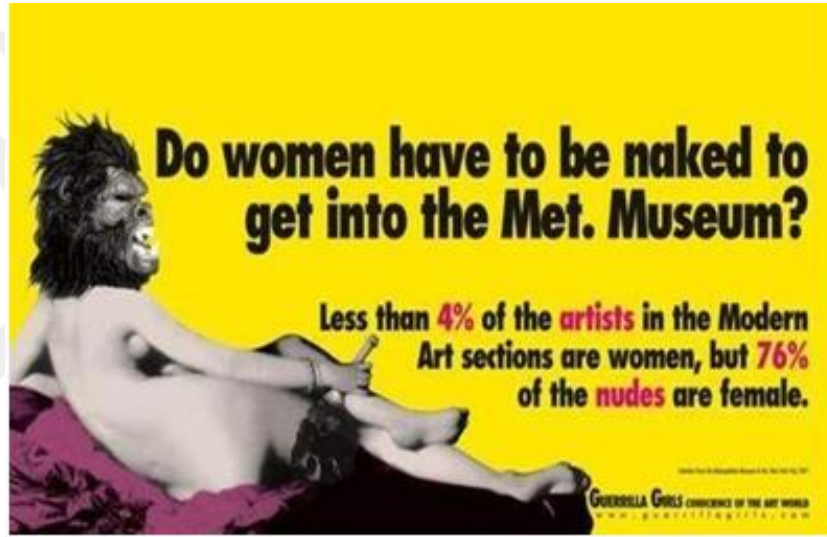


Resim 3.20 Jean François Millet, “The Gleaners”, 1857 (İlden vd. 2022)

Yeniçağ'da (18. yy) ise üst sınıf kadınlar bir takım haklarını elde edebiliyorken alt sınıf için durum hala aynıdır. 19. yüzyılda sanayi devrimiyle beraber kötü çalışma koşulları, emek sömürüsü ve kilise baskısı kadınlar üzerinde büyük etkindir. Ayrıca 18. yüzyıl tarihsel açıdan da ilk feminist hareketlerin zemininin atıldığı zaman dilimidir. 20. yüzyıla gelindiğinde ise kadın, yaşanan savaşlardan ötürü geçici bir konumla erkeğin yerini almıştır. 1950-60 yılları itibari ile kadın, bir yandan çalışan bir yandan da eve ait yükümlülüklerini yerine getiren kişidir. Feminizmin kadının yerini irdelediği bu zaman diliminde, kadının birçok çalışma ve araştırma içerisinde yer alması teşvik edilmiş ve bu sayede yeni kazanımlar edinmiştir (Çalışkan, 2011).

Toplumsal değerleri eş zamanlı olarak eserlerinde işleyen sanatçılar, 18. yüzyıldan bu yana kadını, erkek bakış açısıyla oluşturulmuş estetik obje veya cinsellik olgusunun pratik nesnesi olarak kurgulamışlardır. Çoğu zaman çıplaklık ve dönemin

ideal güzellik anlayışı ile tasvir edilmiş bedenler, sanata egemen olan eril bakış açısı tarafından haz nesnesi olarak sunulmaktadır. Latince “kadın” anlamına gelen ‘femine’ sözcüğünden türetilen Feminizmin çıkış noktası, kadının haz nesnesi olarak metalaştırılmasına karşı bir duruş olarak kendi özne halini kabul ettirme çabasıdır. “Women Artist in Revolution: WAR” (Kadın Sanatçılar Devrimde) ismiyle örgütlenen ilk kadın topluluk ardından en etkili eylemlerde bulunan “Gerilla Kızlar” sanat tarihi boyunca süregelen cinsiyetçiliği aşmayı hedeflemiştir. 1989 yılında “Kadınlar müzeye girebilmek için çıplak olmak zorundalar mı?” sorusunu afiş üzerinde kurgulayıp eleştirel bakış açılarını yayınlamışlardır (İlden vd. 2022).



Resim 3.21 Guerilla Girls, “Poster”, 1989 (İlden vd. 2022)

Sanat tarihinde büyük kadın sanatçının yer almayışı, müzelerde ve sergi mekânlarında rastlanmayışı irdelenmiş olup bu durum feminist sanatçıların derin tarihsel araştırmaları ile aydınlatılmaya çalışılmıştır. Bu konu üzerine önemli bir çalışma olan Nochlin’in “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” kadınların sanat dünyası üzerindeki estetik algısının sorgulanışı ve ötekileştirilmesi ele alınmıştır (İlden vd. 2022).

Çağdaş Sanat kimlik sorunu, toplumsal yapı ve ekonomi gibi etkenlerin meydana getirdiği birey üzerindeki psikolojik temelli sorunları ele almıştır. Bu sorunlar ekseninde kendini yeniden biçimlendirmiş ve farklı boyutta bir sanat gündemi oluşturmuştur. Kimliği bir sorunsal özelinde sorgulatmak isteyen Çağdaş Sanat, kapitalizmin belirlediği ideal kimlik karşısında değişime direnen bireyin, kendini

konumlandırışı veya içinde bulunduğu toplumun bireyin kimliğini belirlemesi sorunu üzerinde durulmuştur. Ayrıca 1970 sonrası üretilen bu çalışmalar, daha evvel sanatın kapsamına dâhil edilmemiş cinsel kimlikleri de ele alarak bir sorgulama ve tartışma ortamı da yaratmayı amaçlamıştır (Papila, 2007).

Kamusal alanda gerçekleştirilmiş bir diğer ötekilik biçimlerinden biri de “kadın” dır. Sanatta ‘kadın’ ve ‘öteki’ kavramlarının bir arada ele alındığı örnekler mevcuttur. Bu bağlamda gelişen feminizm akımı ise sanatta da yer bulmuş ve farklı biçimlerde eleştirel yaklaşımını sergilemiştir. Çağdaş Sanat diye adlandırdığımız 20. yüzyıl sanatı, 1970 sonrası veya İkinci Dünya Savaşı sonrası kapsayan bir süreçten oluşmaktadır. Bu süreçte toplumsal ve bireysel manada bilincin geliştiği aynı zamanda bu durumun küreselleşme, çevre-mühendislik, teknoloji, çok kültürlükten kaynaklı insan ilişkileri, feminizm, kimlik gibi konuları da beraberinde getirdiği bir dönemdir. Kimliğin bir ifade aracı olan Çağdaş Sanat, birey üzerinde etkisi olan; toplum, devlet, ekonomik sistem gibi etkenler çerçevesinde kimlik oluşumuna daha önce incelenmemiş alanlardan bakıp gündeme taşımıştır. Bu alanlar, cinsel kimlikler ve alt kimliklerdir (Kavrayan, 2019).

Alman Çağdaş sanatçılardan biri olan Anselm Kiefer, savaşın izlerini taşıdığı içsel dünyasını insan bedenleri kullanarak dile getirmiştir. Eserlerinde çoğunlukla savaşın trajedik havasını mitolojik öğelerle birleştirdiği kurgular yer alır ve bu kurguları kan, saman, kül, toprak, moloz gibi materyaller ile birleştirir. Bunun yanında yine beden ile oluşturduğu heykel çalışmalarından biri olan “Antik Kadınlar” çalışması, yapıbozuma uğratılmış kadın bedeni kullanılarak bir kimlik sorgulama biçimidir. Ötekinin varlığının beden üzerinden okunduğu anlayış ile savaşa tanıklık eden bir kadının yaşadığı dramı ve içsel çöküşü vurgulanmıştır. Yerleştirme sanatı heykellerinde kullandığı demir, bronz, cam, kurşun ve kül gibi maddeleri bedene dönüştürüp öteki kimlik üzerine ilgi çekmeyi başarmıştır (Özeskici, 2017).



Resim 3.22 Anselm Kiefer, “Antik Kadınlar”, 2002, heykel: bronz, demir, cam, kül, kurşun (Özeskici, 2017)

Postmodernizm ile başlayan kadın temsilleri ve toplumda yaratılan kadın rollerine karşı eleştirel tutum çerçevesinde sürdürülen çaba çağdaş sanatta da yankı bulmuştur. Toplumsal cinsiyet rolleri ve kadına yüklenen anlam üzerinden kimlik ve benlik gibi kavramları sorgulayan sanatçı, çağdaş sanat pratikleri ile kendini ifade etmiştir. Sanatçılar kimi zaman bu eleştirel tavrını kadın bedeni üzerinden ifade ederken kimi zamanda onu çağrıştıracak başka unsurları bir araya getirecek nesnelere kullanmışlardır. Toplumda ve sanat camiasında kadına bakış ve kadının konumunun sorgulanması görevini yine kadın sanatçılar üstlenmiştir (Tokdil, 2022).

1950’lerde başlayan Feminizm hareketi de çağdaş sanatın yöneldiği üzere kamusal alanlarda kendini ifade etmeyi tercih etmiştir. Sanat galerilerinden kurtularak iletisini katılımcıya doğrudan ve daha etkili olarak vermek isteyen feminist sanatçılar bu bağlamda depo, açık alan, cadde, sokak, alışveriş merkezi gibi kamuya açık alanları tercih etmişlerdir. Feminist hareket, toplumsal bir başkaldırı olarak 1960’larda sanat alanında da ardıl zamanlı olarak kendini göstermeye başlamıştır. İlk olarak Postmodern süreç içinde erkek sanatçılar tarafından yine erkek izleyiciye hitap etmek adına sergilemek için resmedilmiştir. Kadın bedeninin bu yolla bir teşhir nesnesine

ya da bir metaya dönüşme sürecini eleştirel bir dille ele alan kadın sanatçılardan oluşan grup günümüze değin aktif çalışmalar ortaya koymuştur (Özel ve İlden, 2022).

Türk performans sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Şükran Moral, feminist hareketle erkek egemen topluma tepki veren bir sanatçıdır. 2010 yılında Mardin’de gerçekleştirdiği “Evli Üç Kocalı” performansı sanat camiası tarafından takdir toplasa da asıl hitap edilmek istenen gruptan olumlu bir tepki almamıştır. Sanatçı, kendinde birden fazla kadınla evlenme hakkı bulan topluluğa tepki mahiyetinde bir performans sanatı gerçekleştirmiştir. Ayrıca tepkinin merceğinde ele aldığı çocuk yaşta yapılan evliliklere de vurgu yaparak performansında benzer üslupla karşılık vermiştir (Özel ve İlden, 2022).



Resim 3.23 Şükran Moral, “Evli Üç Kocalı”, 2010, Mardin (Özel ve İlden, 2022)

Cinsiyet kalıplarının yıkılması, kimliksizleşmesi, değişimi ve temsil biçimlerindeki çeşitlilik onu özgürleştirir. Çağdaş sanat ifade biçimi ve hareket noktası ile tam da bunu yapar. Çünkü modernizmin bir nesne tutkusu varken ve bu nesnenin sürekli olarak tartışması içinde bulunurken postmodern ve çağdaş süreçte bu durum farklıdır. Çağdaş, nesneyi yıkararak mekân deneyimini savunur. Çağdaş sanat için özne bireyseldir ve kendi benliğine sahiptir. Bu sebepten çağdaş sanat kapsamında değerlendirilen çalışmalar kimliksizlik üzerinden toplumsal kimliği sorgulayarak eleştirel bir ifade barındırmaktadır. Kişisel kimliklerimizin erkek egemen bir toplum etkisinde belirlenmesi kadına atfedilen rolleri de oluşturmuştur. Bu durumda erkek

bireylerin, kadın bireyler hakkında vardığı ortak bilgi ile kadın dünyasını yaratmaları imasını taşımaktadır. Kadın sanatçılar ise bu noktada özgür olma ve erkek bireyin var ettiği kadın dünyasından özgürleşme adına benlik/kimliklerini sorgulama yoluna gitmiştir. Böylece kimliksizleştirilen kadın bedeni bu konumundan çıkıp çağdaş sanat alanında düşünülen bir gerçeklik olarak yer edinmiştir (Tokdil, 2022).

Çağdaş dönemde sanatsal yaratımlarda kimlik sorgulamaları bağlamında aktif rol alan feminist sanatçılar, çoğunlukla bu duruşlarını kendi bedenleri üzerinden sergilemişlerdir. Fikrin ön planda tutulduğu çağdaş sanat pratiklerinde beden, taşıdığı ruh ve ileti ile hem eserin üreticisi hem de eserin kendisi konumuna gelmiştir (Özel ve İlden, 2022).



Resim 3.24 Nur Koçak, “Vitrinler”, 2000, TÜYB, Mine Sanat Galerisi İstanbul (Altıkardeş, 2019)

Çağdaş Türk resminde fotogerçekçi sanatın öncü isimlerinden olan Nur Koçak, 2000 yılında ortaya koyduğu “Vitrinler” eserinde kapital reklam anlayışı ile haz veren tüketim ürünlerinin sergilenmesine dikkat çekmek istemiştir. Kadın üzerinden kurgulanan, eril egemen düşüncenin yasakladığı cinselliğe rağmen kadına ait nesnelere cinselliği çağrıştırmaya amacıyla sergilenmesinin yine kadını nesne haline getirmesi sorununa vurgu yapmıştır (Altıkardeş, 2019).

Genel olarak toparlayacak olursak günümüzde bir bilgi objesi olan sanat, insan merkezli yaklaşımla görünenin ardındaki hakikati ortaya koyma görevini üstlenir.

Sanatçı, toplumsal, ekonomik, kültürel ya da cinsiyet vb. sorunlara yüzeysel yaklaşmanın aksine bir hareketle önemli sorunların özüne inmelidir. Tarih boyunca var olan cinsel kimlik üzerine ötekileştirme sorununun mağdur özelinde ele alınması bu öteki gruplarının mağduriyetini pekiştirmektedir. Bu sorunları süreklilik ile tekrar gündeme getirmek sorunu çözmeyeceği gibi yeniden hatırlanıp taze kalmasını sağlayacaktır. Önemli olan bu farklı kimliklere sahip bireylerin özünde insan oluşu, aynı yaşamı paylaşan bu kimliklerin haklarının, özgürlüklerinin korunması ve adil muamele biçiminin sağlanmasıdır. Sanatın da bu kapsamda çaba göstermesi bu ihtiyaca veya eksikliğe dikkat çekebilir (Tepe Yılmaz, 2016).

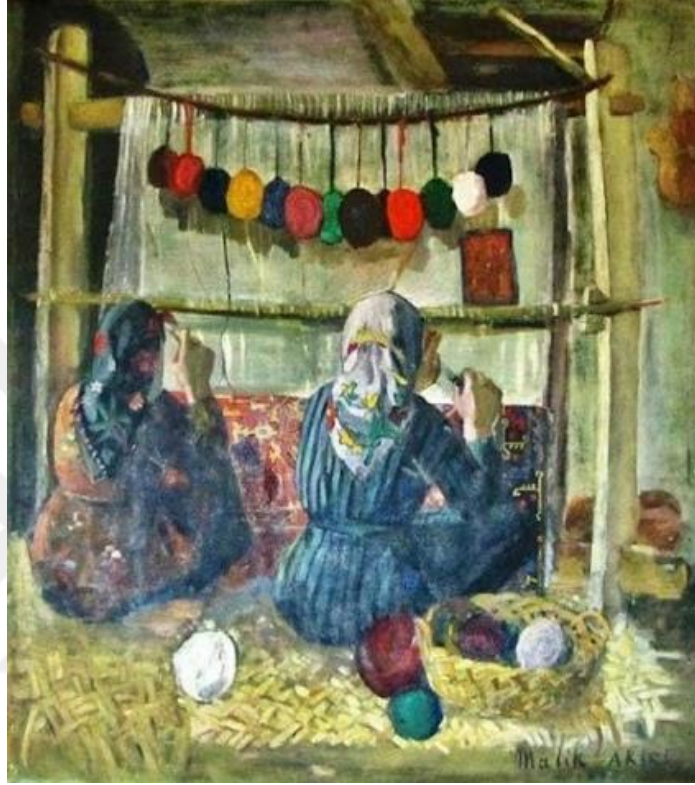
3.5 Ötekileştirme Kavramı Üzerinde Çalışan Sanatçılar

3.5.1 Malik Aksel

Balkan göçmeni olan Malik Aksel, 1903 yılında Selanik yakınlarında Katerin’de doğmuştur. Sanatçı, genç yaşlarındayken Balkan Harbi nedeniyle ailesiyle birlikte İstanbul’a göç etmiştir. İstanbul Beyazıt Numune Mektebi’nde eğitimini tamamladıktan sonra bir süre ilkokulda öğretmen olan Aksel, 6 yıl sonra Almanya Berlin Yüksek Resim Öğretmen Okulu’nda resim ve resim pedagojisi eğitimi almıştır. Eğitimini tamamladığı 4 yılın ardından Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü’nde resim eğitimi vermeye devam etmiştir. Gazi Eğitim Enstitüsü’ndeki 21 senelik çalışmasının ardından İstanbul Eğitim Enstitüsü’ne geçerek orada emekliliğini tamamlamıştır (Özarslan, 2019)

Malik Aksel, sanat yaşamı boyunca bulunduğu dönemin hiçbir grubuna dâhil olmadan ulusa özgü olma gayesiyle resim yapan bir sanatçıdır. Bu sanat anlayışı onu, teori ve pratikte veriler ortaya koymak için ulusal bağlamda resim, halk kültürü gibi konuları araştırmaya iten bir tutuma yönlendirmiştir. Yalnızca 1938’de devlet görevlendirmesi ile yürütülen ‘Yurt Gezileri’ ne katılmıştır. Bu geziler hem sanatçıların halkı, halk kültürünü daha yakından tanınmasına bir fırsat olarak hem de halkın sanatçılarla mesafesini kaldırmak ve sanatın daha iyi anlaşılmasını sağlamak amacıyla düzenlenmiştir. Böylelikle bu dönem resimlerinin eski kalıplarından çıkılarak yeni konulara yönelmesi kaçınılmaz olmuştur (Sülün, 2010).

1939’da Anadolu’nun çeşitli bölgelerini gezen Aksel, bu geziler aracılığı ile geleneksel el sanatları ile ilgilenmiştir. Bu ilgisi dâhilinde Anadolu’da gündelik yaşamdan kesitler ve Türk kültürel kimliği Aksel’in resimlerinin teması haline gelmiştir (Dalkıran, 2020).



Resim 3.25 Malik Aksel, “Halı Dokuyan Kızlar”, 1936 (Özdemir, 2022)

Halkın geleneksel yaşamı ve kültürünü, bir görsel halk bilimci yaklaşımıyla ortaya koyan Aksel’in eserleri, değerini karşılayabilecek boyutta incelenip ele alınmamıştır. Aldığı Batı teknik resim eğitimi ile öz-oryantalist kültürünü ustaca sentezlemeyi başaran Aksel, iki tarafı da ötekileştirmemiştir (Ölçer Özünel, 2013).



Resim 3.26 Malik Aksel, “Sivas Kale Mahallesi”, 1939 (URL-4, 2024)

Ayrıca bulunduğu dönem ressamı geleneksel ile çağdaş, eski ile yeni çatışmasına yoğunlaştığı sırada Aksel, toplumun değerleri olan ve görünenin ardında kalan gerçekleri yani ötekileştirilenleri ele almıştır. Çağdaş ressamların çağa ayak uydurmak adına yeni olana şartlandığı dönemde, Anadolu'nun öz benliğini çözümleyerek görsel donatımla anlatan bir sanatçı olmuştur. Bu bağlamda Aksel'in 1939 yılında yaptığı “Kale Mahallesi” eseri toplumsal gerçekçi bir tavırla yapılmış Türk resminin en erken prototipi olduğu ifade edilebilir (Üstünipek, 2005).

Sanatçı bulunduğu dönemde köylü halkın modernleşmeye sorunsuz ayak uyduran, mutlu bireyler olarak yansıtılma gayesiyle nesnelleştirilmesine karşı bir duruş sergilemiştir. Bu bağlamda köylüyü olması istenilen kalıba sokarak değil olduğu gibi resmetmeyi tercih etmiştir. Sanatçının resimlerinde köylü, modernleşmenin bir öznesi olmak yerine kimliği muhafaza edilmesi gereken bir değer olarak birçok teknik ve zeminde içtenlikle aktarılmıştır (Ölçer Özünel, 2013).



Resim 3.27 Malik Aksel, “Yeni Mektep”, tuval üzerine yağlı boya, 84x84 cm (Dalkıran, 2020)

Erken Cumhuriyet döneminde eğitim seferberliği ideolojisine resimleriyle katkıda bulunan sanatçı, eğitim konulu birçok çalışma ortaya koymuştur. 1933 yılı ‘İnkılap Sergileri’nde yer alan bu resimlerinden biri olan “Yeni Mektep”, aydınlık mekân kurgusunun saf ve canlı renklerle harmanlandığı bir çalışmadır. Karma eğitime vurgu yapan bu resim, kız ve erkek öğrencileri bir arada mutlu ifadelerle resim çizerken betimlemiştir. Modern giysili, öğrencileri ile samimi şekilde iletişim kuran öğretmen modeli tasvir ederek erken Cumhuriyet dönemi inkılaplarını topluma benimsetme faaliyetleri için bir rol üstlenmektedir. Toplumda cinsiyet bağlamında kimlik eşitliği sağlamak ve özellikle aydınlık eğitim modeli ile okuryazar kitle düzeyinin artırılması hedeflenmektedir. Aksel’in eğitim konulu çalışmaları, harf inkılabı, çağdaş ve yeni fikirlerle oluşturulmuş yeni eğitim anlayışının benimsenmesine hizmet etmiştir. Aksel, genel anlamda sanat yaşamı boyunca hem teoride (yazılar, gazete ve dergilerde yayımlanan makaleler, kitaplar) hem de pratikte birçok farklı teknikte eseri ile ulusalcı tutumuyla ülke kültür tarihine büyük katkılarda bulunmuş bir sanatçıdır (Dalkıran, 2020).

3.5.2 Erol Akyavaş

Erol Akyavaş, 1932 yılında İstanbul’da doğmuştur. Amerika’da mimarlık ve sanat eğitimi alan Akyavaş, Doğu ve İslam sanatına duyduğu ilgiden dolayı tasavvuf geleneğini, Batı eğitimi ile harmanlamıştır. Bu sayede özgün bir sanat meydana getiren Erol Akyavaş, aynı şekilde geleneksel motifleri resimlerinde kurgulayan Bedri Rahmi Eyüboğlu ile 16 yaşında tanışma fırsatı yakalamış ve atölyesinde çalışmıştır (Yüce, 2022).

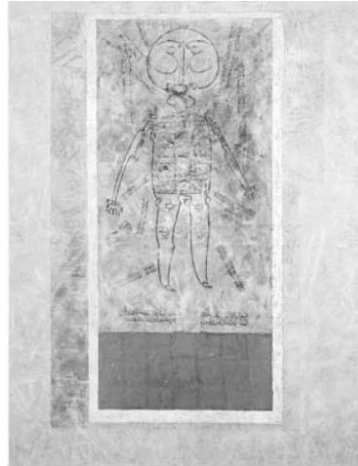
1950 yılında sanat hayatına Mimar Sinan Üniversitesi, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde misafir olarak başlayan Akyavaş sonrasında Floransa ve Paris’te Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde eğitimle devam etmiştir (Soylu, 2020, s. 103). Sanatçı resimsel tekniklere hâkim olarak gelişime açık biçimde yeni teknikleri fırçasına dâhil etmiştir. Paris merkezli “informal sanat” adı altında coşkulu soyutlamayı Floransa yaz okulunda iken tanımış ve onu ABD’nin “Eylem Resmi” etkisiyle entegre ederek “Taşizm” ve “Art Brut” akımlarına yönelmiştir. Ayrıca İtalya eğitimi bilgi ve deneyimlerinden de faydalanarak Paris’in “Cercle et Carre” grubuna katılmış olup Kübizm denemeleri gerçekleştirmiştir. Ardından soyut çalışmalarını yoğunlaştırdığı ABD’nin sürrealizm akımı üzerine çalışmalarını sürdürmüştür. Batı tekniklerini Doğu estetik değerleri ile harmanladığı sürecinde eserleri üzerinde kaligrafik etki hâkim olmuştur. Bununla beraber bilinçaltını ifade ettiği biomorfik biçimler öne çıkmaktadır. Resimlerinde figüratif boyutun ön plana çıktığı dönemde tasarımlarını bir kolaj yaklaşımıyla bilinçdışı etkileşimler olarak ifade etmeye başlamıştır (Acar, 2022, s. 15-16).

1960’lı yıllar bireysel ve toplumsal anlamda kimlik arayışlarının olduğu bir dönem olduğundan Akyavaş, Doğu ve Batı arasında kalan üçgende sentez oluşturarak bir ifade dili geliştirmiştir. Batı’dan aldığı eğitimle Avrupa sanatının düşünsel geleneğini özümsemiş ve bunu Doğu kimliği ile sentezlemiş nadir sanatçılardandır. Onun resimlerinde İslam belmeleri ve İslam yazısı Hat sanatı ile üst üste veya yan yana katmanlar halinde yüklenmiş olarak kurgulanmış ve böylelikle metaforik bir anlam kodlanmıştır (Pekpelvan, 2009, s. 77). Bu sentezi en doğru biçimde ifade edebilmek adına hat sanatına yönelen Akyavaş, kullandığı harflerin okunabilirliğinden çok

plastik değer kaygısıyla eser oluşturmuştur. Eserlerinde çoğunlukla bu plastik öğeler; açık-kapalı: üçgen, dörtgen, merkezi, simetrik ve asimetrik, diyagonal ve yuvarlak unsurlar olup bu sembolleri mimari yapılarla birlikte perspektifsiz biçimde kurgulamıştır. Bu bakımdan eserler minyatür sanatı izleri taşımaktadır (Yüce, 2022, s. 157).

Erol Akyavaş, varlığı çözümlene safhasında evreni ve ardındakinin gizemini anlamaya çalışmıştır. Bu gizin ortaya konulmasında ilgi duyduğu fotoğraf, mimari, matematik, geometri, felsefe ve tasavvuf gibi birçok disiplinde araştırmalar yapmış ve eserlerinin kurgusunda bu bulgularından faydalanmıştır. Akyavaş, figür ve mekân unsurlarını harmanlayarak yeniden kompoze etmiştir. Sürrealist bir etkiyle sanatsal tutumunu sürdüren Akyavaş, içinde bulunduğu Batı kültüründen uzaklaşıp Doğu kültürüne yaklaşarak geleneksel bağlamda bir kimlik sorunsalından hareketle eserler üretmiştir. (Acar, 2022, s. 15).

Yaşamını sanatına dâhil eden ve hatta birleştiren sanatçının benlik arayışları onu aslında ‘kim’ olduğu sorusuyla yüzleştirmiştir. Sanatçının, bu kimlik krizinin ürünleri olarak sayılabilecek çalışmalarında, Doğu-Batı kimliği arasında kendini bulma çabasıyla değişen kompozisyonlarını göz önüne sermektedir. Hayatındaki seçimlerini veya kırılma noktalarını sanatına işleyen Akyavaş’ın ilk kimlik bulma gayesi mimarlıktan resme dönüşü olmuştur. Akyavaş, 80’li yılların ortalarına değin bu kimlik krizini, mistik ile madde arasında bir varoluş çizgisinde sürdürmüştür (Ataman, 2007).



Resim 3.28 Erol Akyavaş, “İnsan-ı Kamil”, 1990 (Acar, 2022)

İnsanın bütünüyle kendi bedeninin sahibi olamayacağını savunan Akyavaş, ‘İnsan-ı Kamil’ resminde bedeni ruh ile özdeş olarak tasavvur etmiştir. Tanrının kendi güzelliklerini yarattığı insan üzerinde yansımaları seyretmesini ‘ayna beden’ olarak ifade eden sanatçı, figürü bedensel niteliklerden uzaklaştırmıştır. Resmi okuma alanına çevirdiği çoğu kurgusunda, ruhu simgeleyen metinler ya da kutsal harfler kullanılmış ve bedenler kimliksizleştirilmiştir. Böylelikle bedeni tüm maddi benzetimlerden arındırmıştır (Bal, 2009a). İnsan, Tanrının yeryüzündeki halifesi olmasından ötürü yaratıcısının bütün sıfatlarını kendinde toplamıştır. Bu yönüyle insan tıpkı göz bebeği gibi kendi dışındaki her şeyi görmektedir ve bu yüzden de yalnızca etten bir varlık değil aynadan bir varlık olarak tanrısal sıfatların toplamıdır. Sanatçının resminde insan bedeni ise tanrının gizli hazinesinin karşılığı olarak yazıdır (Ataman, 2007). 1989 yılında yaptığı bu eser, yıllardır içinde olduğu kimlik çatışmasını arı bir tevekkülle sonlandırdığı çalışmasıdır. İnsan-ı Kamil, sıfatını sorguladığı ve kendi fikrinde; tüm maddi hikmetlerden arınıp mekândan sıyrılarak ‘kendini bilme’ bilincine ulaşan insanın sonuca vardığı söylenilebilir (Yetkin, 2013).



Resim 3.29 Erol Akyavaş, “Fih Ma Fih”, demir stand üzerinde içi ışıklı saydam bloklar, altın varak kaplı plexiglas, 130x100x60 cm, 1986 (Yetgin, 2013)

“Fih Ma Fih” yani “İçindeki İçindedir” eseri, 1989’da Aya İrini’de sergilenmiş, içerisinde üç büyük tek tanrılı dinin sembollerini taşıyan altın varaklı levhalardır. En solda Musevilik, ortada İslamiyet ve en sağda Hristiyanlık dininden simgeler içeren üç plexiglas levhanın içleri aydınlatılmıştır (Ataman, 2007). Işık birçok dinde kutsal

kabul edilmiştir. İlk pano olan Museviliği simgeleyen levhada, kabala sembolü yer almaktadır. Kalaba sembolü; Musevilikte bilgiğe ulaşan otuz iki yoldan ilk onunu temsil eden “on sefirot” kavramı yer almakta olup ‘tanrıdan gelen kutsal enerji topları’ anlamını taşımaktadır. Bu enerji topları hayat ağacını meydana getirmekte ve Tanrı ise “Ain Soph” olarak adlandırılmaktadır. Ain Soph, tıpkı “Fihi Ma Fih” e benzer şekilde ‘kendi içinde’ anlamını taşımaktadır. Ayrıca yedi kollu şamdan ve onların kombinasyonu ile labirent görünümü oluşturulmuş, Kabala’dan harfler ve simgelere de yer verilmiştir. Kabala’da tıpkı İslam dininde olduğu gibi Tanrının güzelliği üzerinde durulmuştur. Ortadaki levha yani İslamiyet’i temsil eden levhada ise Karahisari tarafından kufi yazı ile yazılmış İhlas suresi (Allah’ın birliğini anlatır) bulunmaktadır. Levha üzeri dokuz kare bölme ile ayrılmış ve her bölüme çizgi ile Allah lafzı yerleştirilmiştir. Karelerdeki sayıların toplamı her satır ve sütunlarda 66 rakamını vermektedir. Ebced hesabında, Allah lafzının toplam sayı değeri de 66’dır (Önel Kurt, 2002, s. 35).

En sağdaki tablet ise Hristiyanlık dinini temsil etmektedir. Hristiyanlığın farklı yapılanmalarına özgü haç sembollerine yer verilen levhada ayrıca Kudüs’e yapılan Hac seferinin simgesi olan ‘Amiens Katedrali’nin labirenti görülmektedir (Yetgin, 2013, s. 72). Bu labirentlerin, İsa’nın çarmıha yürürken izlediği yolu temsil ettiği de düşünülmüştür. Bu üç labirentte iletilmek istenen ortak mesaj, labirentin içinden geçip Tanrı’ya ulaşmanın manasını vurgulamaktır. Akyavaş, labirenti, insanın ulaşmak istediği noktaya herhangi bir yoldan gitmesi fikrine dayandırarak bir metafor olarak kullanmıştır (Önel Kurt, 2002, s. 35).

3.5.3 Ergin İnan

Ergin İnan, 1943 yılında Malatya’da doğmuştur. İlk ve ortaokulunu Malatya’da tamamlayan İnan, ardından şuan ki adı Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olan, İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümünde eğitim almıştır. Üniversite eğitiminde, Alman asıllı Kral Schlamminger ve Helmut Hungerberg’in atölyelerinde çalışmalara katılmıştır. Ayrıca bir süre Helmut Hungerberg’in asistanlığını yapmıştır. Avusturya ve Almanya’da da eğitim

alan İnan, en sonunda Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde profesör ünvanı alarak (1985) göreve başlamıştır (Soylu, 2019, s. 146).

Yurtdışı eğitimleri ile Anadolu kültürünü harmanlayıp resimlerinde uygulayan sanatçı, birçok tekniği tecrübe etme şansı elde etmiştir. Ayrıca İnan, Osmanlıca ve Arapça dilindeki eski kitap sayfaları ile çalışmalarında doku elde etmiş, Mevleviliğin mistik yönü ile beslenmiş, bedenler ve çeşitli böcekleri de eserlerinde kullanarak fantastik bir kurgu ortaya koymuştur (Begiç, 2021, s. 160). Ergin İnan'a göre resim; ancak temelinde, bağlı olunan ulusun kültürel değerleriyle beslenerek uzun ömürlü olabilir. Aksi halde yalnızca çağdaş olma kaygısı ile ortaya konulan taklitçi eserler, özünde güçsüz olup zaman içinde eriyip yok olmaya mahkûmdur. Doğu-Batı sanatından etkilenen İnan, resimlerinde de bu etkileri yansıtmış olup bu sentezde Doğu ağırlıklı olarak Anadolu kültürünü ortaya koymuştur. Bu sentez doğrultusunda Ergin İnan, Batı'nın soyut, simgeci tavrını Doğu'nun mistik simge, motifleri ile kurgulamış ve bu kurguları oluştururken çoğu zaman tasavvufi kaynaklardan beslenmiştir (Diğler, 2021, s. 297).

Ergin İnan'ın sanat yaşamı ilk olarak özgün baskı resimleri ile başlamış olup eserlerini renkçi bir anlayış ile oluşturma yoluna gitmiştir. İnan, resimlerindeki görsel anlayışı, yaşam ve gerçeklik karşısında bireyin düşünce yapısı üzerine kurmuştur. Resimlerindeki en belirgin üslup özelliği ise deforme ettiği figürleri yeni bir biçim ile izleyiciye sunmasıdır. İlerleyen sanat döneminde ise yazılı eserleri figürlerle birleştirerek farklı bir anlatım yoluna gitmiştir (Günebakmaz, 2019, s. 14).

Eserlerinde kendi bakış açısında bir dünya tasavvuru ortaya koyan sanatçı, düş ve hakikati sorguladığı resimlerinin merkezine figürleri yerleştirmiştir. Kendi içsel yolculuğunun dış dünya yansıması olarak kabul edilebilecek farklı teknik ve malzemelerle oluşturulmuş eserlerinde, tasvir edilen bedenler derin manalarla yüklüdür. İnan'ın gizemli resimlerinde tasvir edilen yüzler ve vücut yüzeyleri aracılığıyla biçimsel bir kimlik sorgulaması yapılmıştır. Sanatçının, çizgiler, yazılar, simge ve motiflerle kurguladığı resimlerinde, yaşam felsefesi, kendi bilinçaltının derinliklerinin dışavurumu aktarılırken mekânsız kurguları ile geçmiş ve geleceği tek bir statik görüntüde sentezleyişi görülmektedir. Figürlerin, hipnotik bir etki ile tek bir

noktaya baktıkları kurgularda mistik manada bireyin arayışı biçiminde ifade edilebilir (Diğler, 2021). Bu bağlamda İnan'ın ruh beden problemiği dâhilinde ele aldığı insanı analiz ederek eserlerinin konusu yapması bir yerde madde ve mananın sırrını çözme arayışıdır. Bu arayış doğrultusunda oluşturduğu ikili yüzleri ile ilgili kendi benliğinden yola çıkarak iki Ergin'in hikâyesinden bahsetmiştir. Bir Ergin, izleyicinin tanıyıp bildiği kimliğıyken diğeri kimsenin bilmediği giz tarafıdır. Bu tarafını 'İlyas' olarak adlandıran (Büyükannesinin Hızır İlyas'ı gördüğü rüyasından sonra ona verdiği ilk isim) İnan, kendinden yola çıkarak insanın mistik arayışına tercüman olmuştur. Yazılar ile birlikte kullandığı bedenler aracılığı ile ruh beden birlikteliğine vurgu yapmak istemiştir. Bu bağlamda sözcüklerden mahrum bırakılan yüz ile ruhun bedenden ayrılmasını bağdaştırmış yani ölümü ikinci bir doğum olarak ifade etmiştir (Soylu, 2016).



Resim 3.30 Ergin İnan, “İki Ayrı Yüz”, 2006, MDF üzerine karışık teknik, 70x100 cm.
(Soylu, 2016)

İnan, “yeni-figürasyon” hareketinin etkisiyle, çeşitli sürüngen ve böcekleri, insan figürleri ile harmanlayarak oluşturduğu kurgularında, kendi dışındaki varoluşun sırrını, iç dünyasının süzgecinden geçirerek sorgulamaktadır. Bu duruma kendi söylemi ile “gönülde olanı çizmek” diyen İnan, resimlerindeki anlamı, kullandığı figürlerinin beden dili, zaman boyutunda hareketli tasviri ve biçimlenişi ile ifade etmiştir (Bal, 2009b).



Resim 3.31 Ergin İnan, “Berlin Melekleri”, 2003, MDF üzerine karışık teknik (Diğler, 2021)

İnan’ın “Berlin Melekleri” resminde krem rengi zemin üzerine kurgulanmış biri kadın biri erkek iki figür görülmektedir. Bu figürlerde anatomik yapı fantastik bir yaklaşım ile bozuma uğratılmış olup farklı bir âlemden iki canlı hissi yaratmaktadır. Ayrıca figürlerin bir zaman tüneli yolculuğunda olduğunu hissettirecek manada tasvir edilmiş silüetleri ve kısmen silik, donuk ifadeleri, figürlerde kullanılan renkler resme hareket niteliği kazandırmıştır. Özellikle belirgin biçimde vurgulanan kaburga kemikleri figürlerde açlık düşüncesine dikkat çekerken kafa bölgesinde kullanılan renkler ise düşünce yoğunluğunu yansıtmak istemiştir. Donuk, yorgun ve dalgın yüz ifadesi ile renk yoğunluğunun kesişimi, zaman yolculuğunda kendi düşünceleri arasında kaybolan insanı ifade etmek istemiştir diyebiliriz. Yolunda gitmeyen bir şeylerin yarattığı etkiden dolayı mutsuz yüz ifadeleriyle kurgulanan bu figürler İnan’ın resminde, oluşturduğu gerçeküstü âlemde kaybolmuş, asimetric beden yapısında, iki nü beden biçiminde tasvir etmiştir (Diğler, 2021).



Resim 3.32 Ergin İnan, “Söz Üstüne Kondu”, 1992, gravür (Tekin Karagöz ve Bozok, 2021)

Böceklerle kurguladığı resimleri ile kendi fantastik dünyasına metafizik bir not düşen İnan, çalışmalarında yüzeye büyümlü bir şema gibi mistik simgelerini yerleştirmiştir. Bu sembolik değerler, Mevlana’yı ve kozmosu konu almış olup hat sanatı ve tılsımlardan oluşan resmin öne çıkan unsurlarıdır. Resimlerinde önemli olan değer, sürüngen veya bir böceği mahfuz bir varlık olarak belirlemiş ve onu eski yazılarıyla kurgulamış olmasıdır. Bu bağlamda onun ortaya koyduğu gizem dolu resimleri, mistik iç dünyasının bu resimlere dışavurumu, ruhunun ve belleğinin mistik bir yansımasıdır (Soylu, 2016, s. 150).

Resimlerinde temelde eski yazıları veya kendi el yazısını kurgulayan İnan, farklı coğrafyaların aralarında anlaşabilmesine mani olan dil farklılığına vurgu yapmıştır. Çoğunlukla kurgularında anlaşılmayan yazılar kullanan sanatçı kimi zaman da İngilizce, Almanca, Osmanlıca veya Türkçe el yazılarına da yer vermiştir. Anadolu kimliğini Batının sanat yaklaşımı ile sentezleyen sanatçı, çalışmalarındaki manayı geleneksel imge ve motiflere bağlılık içerisinde modern bir bilgelikle ifade etmiştir. Resim 3.32 da görüldüğü üzere kullandığı çoklu portrelerle, insanın farklı zaman

boyutlarındaki hallerine/kimliklerine vurgu yapmak istemiştir (Tekin Karagöz ve Bozok, 2021).

3.5.4 Balkan Naci İslimyeli

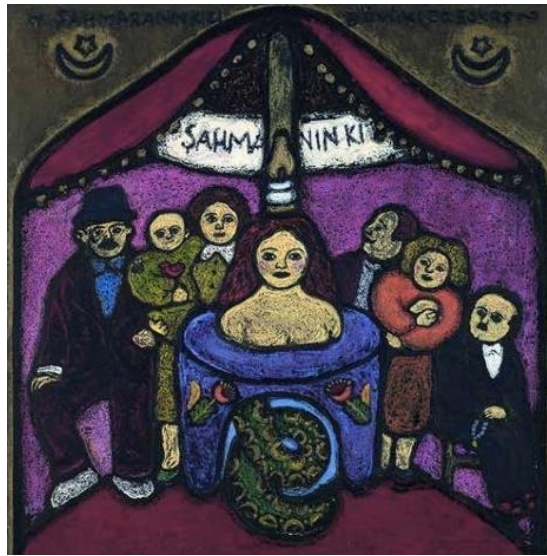
Sanatçı, 1947’de Adapazarı’nda doğmuştur. Balkan göçmeni olan sanatçı ve ailesi, yaşadıkları Anadolu topraklarından alınarak 17. yüzyılda kazanılmış olan Rumeli İslimye (bugünkü adı Sliven) bölgesine yerleştirilen ailelerden biridir. İslimyeli’nin sanat yaşamı boyunca oluşturduğu eserlerinde bu göçün izlerini görmek mümkündür. İslimyeli, sanat eğitimine ilk adımını 1967’de kazandığı İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda atmıştır. Aldığı beş yıllık sanat eğitimini birincilik ile tamamlayan İslimyeli, aynı kurumda asistan olmuştur. 1975’de Avusturya hükümetinin sağladığı burs ile Salzburg’da litografi bölümünde eğitim alan sanatçı, yurda dönüp yüksek lisans eğitimini tamamlamasının ardından 1980-82 yıllarında da İtalya hükümetinin burs desteğiyle Floransa Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümünde çalışmalarını sürdürmüştür. Yurda 1982 yılında dönmüş olan sanatçı, 1983 yılında sanatta yeterlilik diplomasını almıştır. 1986 yılında ise doçent olan İslimyeli, 1989 yılında tekrar ABD’de kazanım ve çalışmalarını sürdürmüştür. 1996’da profesör ünvanı kazanan İslimyeli aynı zamanda şiir, öykü yayımları ve sinema yönetmenliği gibi farklı disiplinlerde ortaya koyduğu çalışmalarla da dikkat çekmiştir (Genç Çuhadaroğlu, 2019).

Yaptığı işi portre sanatı olarak nitelendiren İslimyeli, kendi portresi yani kimliği üzerinden izleyicinin iç muhakeme kurmasına aracılık etmek istemiştir. Eserlerini izleyicinin algılarını ‘düşünce durakları’ olarak tarif ettiği kavramlar üzerinde toplamak, farkındalığını artırmak ya da yüzleştirmek üzerine kurgulamıştır. Düşünce durakları, sanatçının her dönem için tespit ettiği sorunsalların kavramlara dönüşüp eserlerinde kurgulanması sürecidir (Genç Çuhadaroğlu, 2019). Bu bağlamda ilk sergilerindeki düşünce durakları olan siyah beyaz çoğunluktaki çalışmaları ile ele aldığı, kentleşmenin yarattığı yalnızlık, bireyselleşme ve kimlik sorunsalı dikkat çekmektedir. Bu sorunları kendi kimliği üzerinden izleyiciye aktarmayı tercih eden sanatçı, eserlerinde problemlere bir cevap vermek yerine soru sormayı amaçlamıştır. Sorduğu sorunun cevabını izleyicide arayan ve bu sayede göz ardı edilen

ötekileştirme veya kimlik sorunlarının altını çizen İslimyeli, bu üslubunu sanat yaşamı boyunca sürdürmüştür (Cöne, 2014).

Ayrıca gelenekten beslenen eserlerinde Doğu kültürüne de sıklıkla rastlanmaktadır. Doğu felsefesi, gelenekleri ve nesnelere yola çıkarak oluşturduğu kurgularında biçim veya teknik olarak kendini sınırlandırmamıştır. İslimyeli, bireyin toplumla olan ilişkisini ele alan ve eski imgeler taşıyan çalışmalarında zaman içinde minyatürü kendi çağdaş üslubu ile birleştirerek uygulamıştır (Tekin Karagöz ve Bozok, 2021).

1970-73 yıllarında bu minyatür etkisiyle oluşturduğu “Kent Masalları” serisinde Doğu kültürü ve mitlerine ait unsurlara yer vermiştir. Bu serinin bir resmi olan “Şahmeran’ın Kızı”, Tarsus’a ait olduğu varsayılan bu hikâyenin arkasındaki hakikati irdelemek maksadıyla oluşturulmuştur. Üst kısmı insan, alt kısmı yılan olarak imgenip dilden dile aktarılan Şahmeran’ın, yaygın bilinen hikâyesine göre vücudunun bir kısmı şifa verirken diğer kısmı ölümdür. Ayrıca Batı ile de özdeş kısımlarda birleşen mitlerde ortak veya benzer imgeler kullanılmıştır. Dolayısıyla yılan unsurunun Asklepios adındaki hekim tanrı ile bağdaşması da tıp disiplini temsil eden bir simge haline getirmiştir. Naci İslimyeli ise ‘Şahmeran’ resmini kimlik bağlamında ele alarak insanın iyi ve kötüyü kendi içinde barındırdığı bir bütünselliği kurgulamıştır (Genç Çuhadaroğlu, 2019).



Resim 3.33 Balkan Naci İslimyeli, “Şahmeran’ın Kızı”, 1970, tüyb ve çini, (Ö.K.) (Genç Çuhadaroğlu, 2021).

Anadolu’da aldığı eğitim, Osmanlı geleneğini taşıyıp sürdüren aile yapısıyla büyüyen, ilerleyen yıllarında ise Batı’da aldığı eğitimlerle kültürünü harmanlayan İslimyeli, daima bir iç hesaplaşma içinde olmuştur. Yaşadığı göçün de etkisiyle bir tarafta köklerine bağlılık diğer tarafta bulunduğu yeri terk etme düşüncelerinin ağırlığında meydana getirdiği yenilikçi bir tutum geliştirmiştir. Gerek bireyin gerekse bir sanatçının anlam arayışı, kimlik sorgulama hali ve en sonunda aidiyetini keşfetme ile son bulan yolculuğunu bir dervişe benzetmiştir. Bu yüzdendir ki tasavvufun da sanat yapıtlarının oluşumunda yardımcı olduğunu dile getirmiştir. Dinin her çağda kültürü biçimlendirdiğini savunan İslimyeli, çalışmalarında tasavvuftakine benzer bir simetri/yansıma kavramını kullandığına değinmiştir. Bu dönemde kullandığı bazı simge, el yazısı ya da dini unsur ile yalnızlık, arayış ve kimlik sorgulamalarını eserlerinde kurgulamıştır (Önel Kurt, 2002).



Resim 3.34 Balkan Naci İslimyeli, “Antikacı”, 1974, karton üzerine pastel ve çini, 50x50 cm. (Ö.K) (Genç Çuhadaroğlu, 2019)

Naci İslimyeli’nin sanat anlayışını yapılandıran; geleneği çağdaş bir biçimle yeniden ifade etme durumunun temelinde, ortak bir problem olarak tespit ettiği kimlik ve tarih bilinci üzerindeki gelenekselin baskıcı tavrı yer almaktadır. Dolayısıyla Çağdaş-Geleneksel Sanat sentezinin bir sonucu olan eserlerindeki geleneksel yanı ‘kolektif bilinçaltı’ olarak ifade etmiştir. Modernizmin baskıcı yanının aşılaraq geleneklerin

yalnızca köklerden beslenerek şimdiki zamanın sanatını daha iyi kavrayabilmek için gerekliliğini savunmuş olup yenilenme konusunda bir sürekliliğe ihtiyaç olduğunu vurgulamıştır (Tekin Karagöz ve Bozok, 2021).

Sanatçının “Tufan” adlı eserinde kurguladığı şiddetli dalgalar içinde kalan fesli bir adam ve beraberinde betimlenen saat, arkaik sütunlar ile zamanın derinliklerinde kaybolmuş geleneksel sembollere dikkat çekmek istemiştir. İslimyeli kültürel imgelerin unutuluşunu kendine has üslubu ve çağdaş resim teknikleri ile ifade etmiştir (Tekin Karagöz ve Bozok, 2021).



Resim 3.35 Balkan Naci İslimyeli, “Tufan”, 1978, kolaj ve çini, 35x25 cm (Tekin Karagöz ve Bozok, 2021)

İslimyeli, 80’li yılların ortasında İtalya’da geçirdiği dönemde Piero Della Francesca’dan da esinle oluşturduğu flu, puslu ve fantastik resimlere yer vermiştir. Minyatür etkisinden tamamen uzaklaşan sanatçı, artık daha yalın bir ifade ile çağdaş resim tekniğini sentezlemiştir. 80’lerin sonuna doğru ise büyük bir radikal değişim ile tuval resimlerinden uzaklaşmış ve enstalasyonlara geçiş yapmaya başlamıştır. Ayrıca 1990 yılında yine kendi el yazısının yer aldığı tabletlerde video sanatı

gerçekleştirerek izleyiciye değişen geleneksel değerler sonucu oluşan iletişimsizliği vurgulamak istemiştir. Yaptığı tüm çalışmalarında varlığına anlam katarak ardında bir iz bırakmak isteyen İslimyeli, belleğini biriktirmiş, dönüştürmüş ve izleyiciye aktarmıştır. Enstalasyon, video sanatı, resim, ini gibi tekniklerin yanı sıra 90'ların sonlarına doğru fotoğraf sanatıyla da ilgilenmiştir. 2000'li yıllarda yoğunlukla kullandığı maske, giysiler, enstalasyonlarında kullandığı hazır nesnelere, beden gibi birçok unsurun ortak yanı sanatçının özünde izleyici ile temas kurmak istemesidir. Tüm sanat yaşamında kesintisiz bir süreç halinde sanatçının beklentisi, izleyicinin eseri ile ilk temasında durup dinlemesidir. Eserlerinde sözlerine kulak verilmesine vurgu yapan İslimyeli, her biri kendi içinde bir kavramı barındıran, düşünce duraklarıyla dolu bu uzun sanat yoluna izleyicinin eşlik etmesini beklemektedir (Genç uhadaroğlu, 2019).



Resim 3.36 Balkan Naci İslimyeli, "Matah", 2006 (Cne, 2014)

Sanatçının kendi içinde kısımlara ayırdığı 'Matah' serisi, erkek kimliğinin ve tktm kültürünün yön verdiği giyim biçimini sorgulayıp eleştirir. Toplum nezdinde kadın ve erkek kimliğinin üzerindeki çeşitli baskılar neticesinde değişen veya değiştirilen yanlara olan tepki söz konusudur. Giysiyi daima kültürel bağlamda ayırt edici bir

unsur olarak niteleyen sanatçı, bireyin kişiliğini tanımladığını belirtmiştir. Dolayısıyla kişiliğin biçimlenim sürecindeyken kabul görme amacıyla baskılanan bireyin, öz benliğinden zaman içinde koparıldığını vurgular. Bireylere toplumsal ve sınıfsal olarak bir kimlik belirleyen giysiler, İslimiyeli tarafından beden maskesi olarak tanımlanarak bir sanat serisine dönüştürülmüştür (Cöne, 2014).

3.5.5 Murat Morova

Murat Morova, 1954 yılında İstanbul'da doğmuştur. İstanbul Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesini 1977'de tamamlayan Morova, 1988 yılında ilk kişisel sergisi olan "Cehennemde Bir Mevsim"i açmıştır. Çoğunlukla İslam Sanatının estetik unsurlarını çağdaş bir üslup ile enstalasyon, desen ve kolajlardan oluşan eserlerinde yeniden kurgular. Çalışmalarında yalnızca dinsel imgelere yer vermeyen sanatçı bazen de Doğu ve Batının geleneksel tahkiyeleri irdeler. Tarihsel bir kronoloji içerisinde süregelen batılı bakış açısını bir sorunsal olarak tespit edip çözümlenmeye çalışmıştır (Yılmaz, 2020). Morova'nın amacı kullandığı dinsel imgelerle bir inanç sistemi üzerinden eser oluşturmak değil bu imgeleri kullanarak sosyolojik sorunsallar üzerine yönelmektir. Sanatçı bu yönelişi plastik sanatlar disiplini üzerinden sosyolojik bir başkaldırı olarak yorumlamaktadır (Taş, 2010).

Sanatçının 2000 yılında yaptığı "Ten Yorgunu" çalışmasının bulunduğu seride on iki imamı temsil eden aynı sayıda portre kurgulanmıştır. Her bir portre sanatçının düşüncesinde toplum nezdinde belirli kimlik ve kalıplara sokulmuş bireyleri ifade etmektedir (Kılıç, 2013).



Resim 3.37 Murat Morova, “Ten Yorgunu”, 2000, 30x25 cm (Günana, 2018)

‘İnsan-ı Kamil’ simgesi kullanılan bu çalışma her biri dörderli toplamda üç parçadan oluşmaktadır. Birinci parçanın ilk dördlüsünde insan-ı kâmil simgesinin arkasında tasvir edilmiş olan Osmanlı’ya ait anatomi kitabından kas, sinir ve sindirim sisteminden alıntılar mevcuttur. Sanatçı üzerine betimlediği kendi portresi üzerinden insanlığa ait ortak bir tarih kurgulamıştır. İkinci parçaya ait dördlüde betimlenen figürler üzerine yerleştirilen ‘asosyal’ ve ‘istenmeyen adam’ vasıflandırmalarıyla toplumun birey üzerindeki baskıcı bir tavırla kimlik atamasına vurgu yapılmaktadır. Bu bölümün üzerini kaplayan sineklik teli kaldırıldığında ilk ortaya çıkan suret, onun ardında ise toplumun yaftaladığı kimlikler yer alır. Kimliklerin ardında ise beden kurgulanmıştır. Beden yani insan-ı kâmil ise kişiyi kendi yapan özüdür. Son bölümde ise Morova, kişisel sağlık sorunlarıyla geçen yıllarının delili olan röntgen görüntüsü, tahlil vb. sağlık raporlarını izleyici ile paylaşmıştır. Bu paylaşım Morova’nın kendi tarihsel öyküsü üzerinden çileli yolun insan-ı kâmil ile sonlandığı bir serüvene dikkat çekmiştir. Morova’nın geleneksel, dinsel motifleri amacının dışında kendi öyküsüne hizmet edecek biçimde çağdaş bir üslup ile harmanlayarak kullanmıştır. Dolayısıyla bu sembollerin alışlagelmiş anlamları ile yeniden yorumlamaya açık halleri arasında bir ilişki kurarak izleyiciye sorgulatmıştır (Önel Kurt, 2002).



Resim 3.38 Murat Morova, “İnsan-ı Kamil”, 2009, 50x150 cm (Günana, 2018)

Çalışmalarında gelenek ile çağdaş arasında bağ kurma gayesi içinde olan Morova'nın, kendisini daha iyi ifade ettiğini belirttiği dinsel motif ve simgeleri kullandığı bir başka eseri de 'İnsan-ı Kamil' dir. Bu çalışmada aslında Arap diline ait olmayan, yalnızca benzer biçimde estetik kaygı ile tasvir edilmiş harfler bulunmaktadır. Morova'nın yazı-resim sanatında bir başyapıt niteliğinde olan bu çalışmasında, Darwin'in evrim teorisindeki ilerleme ile tasavvuf felsefesinin tekâmül evrelerindeki insan-ı kâmil olma süreci sentezlenmiştir (Günana, 2018).

3.5.6 Gülsün Karamustafa

1946 yılında Ankara'da dünyaya gelen Gülsün Karamustafa'nın resimle temayülü çocukluk döneminde başlamıştır. Ankara Koleji'ndeki eğitim döneminde ise resim konusunda öğretmenleri (Eşref Üren, Turgut Zaim, Selva Tamkan) tarafından da desteklenmiştir. İlk sergisini 16 yaşında açan Karamustafa'nın, aynı sene Devlet Resim Sergisi jürisi tarafından kabulü ile bir suluboya çalışması sergilenmiştir. Bunun üzerine resmi meslek edinme gayesinde olan Karamustafa, Ankara'dan İstanbul'a giderek orada Güzel Sanatlar Akademisi'ni kazanmıştır (Sarioğlu, 2007). Burada Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde resim eğitimi alan sanatçı ardından çeşitli alanlarda farklı malzemeler kullanarak bulunduğu döneme ayna tutan çağdaş sanat üretimleri yapmıştır. 80'li yılların sorunsalı olarak; göç, bu göçlerin yarattığı kültür yozlaşması ve cinsiyet konularını ele almıştır. Üretimlerinde çoğunlukla hazır nesne kullanan sanatçı, bu malzemeleri düşüncelerinin bir ifadesi olan yerleştirme sanatına dönüştürmüştür (Demirci ve Kurt, 2022).

Karamustafa'nın sanat kariyerinin ilk dönemlerinde figüratif resimlerle ele aldığı göç olgusunu daha sonra asamblaj, fotoğraf, video ve enstalasyon gibi farklı tekniklerde ifade etmiştir. Onu hazır nesnelere enstalasyon sanatı oluşturmaya yönelten şey

‘öteki’ne daha insancıl yaklaşan Postmodernizm’in çoğulcu yaklaşımı ve çeşitli ifade olanaklarıdır (Sağır, 2005).

Göç bağlamında ele aldığı asıl konu, 70’li yıllardan itibaren yoğunlaşan, köylerden kentlere doğru giderek artan bir nüfus aktarımının neticesi olan sınıfsal kimlik karmaşasıdır. Karamustafa, farklı kültürlerin senteziyle oluşan melez kültürün kendi içinde yaşadığı bu sosyokültürel ayrışmayı, sanat ürünlerinde kendine özgü mizahi bir dille ifade etmiştir. Bu ifadesinde Kitsch sanatını kullanan sanatçı, popüler kültür ile geleneksel kültürün arasında kalmış istediğine dönüşmemenin verdiği sancı ile yabancılaşan, yozlaşan kimliklere değinmiştir (Güloğlu, 2019).

Kırsaldan kente olan bu göç deneyiminde yaşanan entegre olma çabasını ‘arabesk’ kavramı ile tanımlayan dönemin düşüncesine, Karamustafa’nın eserlerinde de değinildiği görülmektedir. Kimi zaman göçmen evlerinden yöresel anlamda değeri olan eşya ve objeler toplayıp sergileyerek kimi zaman da geleneksel kültüre özgü malzemeleri yeni bir anlam zemini üzerinde tekrar kurgulamış ve esere dönüştürmüştür. Dolayısıyla sanatçı, bu kurgularla yaşanan kültürel karmaşayı yansıtmış ve toplumsal bağlamda bir kimlik sorgulaması gerçeğine dikkat çekmiştir (Kıyar ve Kul, 2019).



Resim 3.39 Gülsün Karamustafa, “Örtülü Medeniyet”, 1976, kâğıt üzerine karışık teknik, 30x45 cm (Sarioğlu, 2007)

Bu çalışmada (Resim 3.39) birlikte kurgulanan geleneksel ve modern yaşam gereçleri ile köyden kente göç eden bireyin modernleşme kaygısı içinde yaşadığı karmaşa ifade edilmiştir. Televizyon, telefon, radyo, dikiş makinası, buzdolabı gibi teknolojik araçların bulunduğu bu evde geleneksel bir parça olan dantel ile tüm elektronik eşyaların üzerini kapatan Anadolu kültürüne sahip bir kadın resmedilmiştir. Burada sanatçı, izleyiciye popüler kültüre adapte olamayan ve kendi kültüründen unsurları yeni yaşam alanına taşıyan bireyin dönüşüm sancısını sezindirmek istemiştir (Güloğlu, 2019). Ayrıca geleneksel ile moderni, yerel kültür ile popüler kültür simgelerini bir arada kurgulayan Karamustafa için eklettik yapıda çalışmalar ortaya koyduğu söylenebilir (Sağır, 2005).



Resim 3.40 Gülsün Karamustafa, “Kaplan Kadın”, 1983, kumaş, kontrplak, akrilik ile üç boyutlu oluşturulmuş, 55x75 cm (Güloğlu, 2019)

‘Yeni Eğilimler’ sergisine katıldığı bu eser daha evvel ‘Arabesk’ sergisinde yer alan ‘Uçuş’ eserini sürdürür niteliktedir. Ayrıca ‘Kaplan Kadın’ eseriyle sanatçı, üç boyutlu çalışmalarına da ilk adımını atmıştır. Eserde, akrilik ile boyanmış kontrplak zemin, altın yaldızlı bir çerçeve içerisinde kötü zevkin başka bir ifadeyle Kitsch’in temsili olarak kurgulanan kaplan motifli kumaş ve bir kadın figürü kullanılmıştır (Sarıoğlu, 2007). Tabloda izleyiciye arkasını dönmüş biçimde kurgulanan kadın figürü, ikonografik sanatta temsili yasak bir unsur oluşuna atıfta bulunmaktadır. Ayrıca toplumun, kadının yalnızca bir seyir nesnesi olarak cinsel metaya

dönüştürmesi gerçeğine yüzünü çevirmesine dikkat çekilmektedir. Başka bakış açısıyla ele alındığında, altın yaldızlı çerçevede bir süs nesnesine dönüştürülen kadının, gerçek kimliğinin görülmek istenmediği, adı ve yüzü yok sayıldığı için yüzünü kapadığı söylenebilir (Güloğlu, 2019).



Resim 3.41 Gülsün Karamustafa, “Kalkan”, 1985, kumaş, plastik, sentetik süngerden oluşturulmuş/ tekstil kolaj, 250x135x175 cm (Sarioğlu, 2007)

Karamustafa'nın bu çalışması, gelenekler arasında sıkışıp kalan, kimlik, ad, yüz gibi değer niteliklerinden yoksun bırakılan kadını ifade etmektedir. Toplum nezdinde değersizleştirilen yanına vurgu yapmak için bir siyah poşet arasında sunulan kadın figürü, gelinlik içerisinde geleneksel eşyalarla donatılmıştır. Masumiyeti temsil eden beyaz gelinliğin beline; Anadolu geleneklerinde bekâreti temsil edip gelin olma haline de kutsiyet addeden kırmızı kuşak bağlanmıştır. Gelin çiçeğinde, geleneklerde bu kutsal evliliğin ilelebet sürmesi için seçilen mor, kırmızı ve sarı renkler kullanılmıştır. Yine gelinliğin üzerindeki yeşil renkteki süslemeler yenilenme ve doğurganlığı ifade ederken mor renk kadının içsel korkularının temsilidir. Ayrıca kadının hayal kırıklığı ve çaresizliğine karşı hayata tutunma, yeniden devam edebilme duygularını vurgulayan, siyah poşet zemin üzerinde kurgulanmış, kırmızı kuşağa bağlı mavi ve siyah tüller kullanılmıştır. Enstalasyonda kurgulanan tüm bu renkler ve imgeler, Anadolu geleneğinde kutsallaştırılmış yapının içerisinde kimliğini yitiren kadının, yalnızca nesne gibi alınıp satılan bir varlık olma durumunu gözler önüne sermektedir (Güloğlu, 2019).

4. YÖNTEM

Bu tez hazırlanırken elde edilen yazınsal veya görsel bulgulara ulaşmak için literatür tarama yöntemi ile erişilen kaynaklar kullanılmıştır. Ayrıca bu kaynakların dipnotlarında referans gösterilen diğer makale, dergi, kitap, elektronik dergi gibi kaynaklardan da faydalanılmıştır. Çalışmanın kavramsal çerçevesini ve terminolojisini oluşturan terimler ise incelenen kaynaklardan elde edilerek araştırılmış ve açıklanmıştır. Görsellerle ortaya konulan ve sanatçıların yaratımları olan eserlerin irdelenmesi ve konu bağlamında değerlendirilmesi aşamasında ise görsel araştırma yönteminden faydalanılmıştır. Çalışma, genel bağlamda, nitel araştırma yöntemlerinin sağladığı olanaklar çerçevesinde ulaşılabilen her türlü yazılı ve görsel kaynağın araştırma konusu bağlamında; araştırılması, değerlendirilmesi ve yorumlanması ile tamamlanmıştır.

5. UYGULAMALAR

Tez kapsamında oluşturulan bu uygulamaların amacı; genel anlamıyla birçok disiplinin güncesinde incelenen ontolojik bir kavramın sanat bağlamında yeniden irdelenmesidir. Bu alanlarda düşünce temelli olarak incelenen kimlik kavramı, çalışmada; psikoloji, sosyoloji, felsefe gibi farklı alanların perspektiflerince incelenmiş olup bu incelemelerin sanat tarihi boyunca yansımaları saptanmıştır. Yaşadığı dönemin gündemini eserlerine taşıyan sanatçı, çoğunlukla kendi kimliği veya çevresindeki diğer kimlikleri kullanarak bu kavramı sanatsal ürünlere dönüştürmektedir. Çalışma boyunca farklı uzantıları ile ele alınan kimlik, (ben)lik, öteki ve ötekileştirme olguları, sanatçının duyusal algılayış biçimiyle yeniden ifade edilmiştir. Bu ifadenin nesnelleştirme biçimi olarak tuval üzerine yağlı boya tekniği tercih edilmekte olup her bir çalışmada gündelik hayatın akışında; özne olan 'ben' in ve diğer özne olan 'öteki'nin bakış açılarına göre kurgulanmıştır. Dolayısıyla 'ben'in gözünde öteki olmanın duyusal analizi yapılmakla beraber 'öteki' olmanın konumunun kendine içkin yapısının sarsılıp ötekileştirmeye dönüşme sürecinin yansımaları tasvir edilmiştir. Genel anlamıyla sanatın, düşünce tarihi boyunca gündeminde yer alan ve gündeminde kalmaya devam edecek olan kimlik sorunsalı ve öteki kavramları bu çalışmanın zeminini oluşturmakta olup çalışmanın sanat bağlamında ifadesi olan uygulamalar bölümünün de şemasını meydana getirmektedir.

5.1 Dügüm



Resim 5.1 Melike Çetiner, “Dügüm” tuval üzerine yağlı boya, 50x70 cm, 2024

Mevlana'nın “binlerce düğüm atsan da, ip aynı” deyişinden hareketle kurgulanan bu resimde, kimlik arayışı içerisindeki bireyin benlik mücadelesi vurgulanmıştır. Resimde, mekan kaygısından uzak, bir boşlukta kurgulanan mor kıyafetli kadın figür, kimliği temsil eden bandrol ve onu inşa eden kırmızı bir ip yumağı kullanılmıştır. Bandrol ve yumakın kırmızı renkte oluşu, bireyin duygu durumunun ifadesi ile ilişkilidir. Figürün önündeki yumaktan çıkan ipin, yine figürün arkasına yerleştirilmiş bandrole dönüşmesi kimlik inşasını tanımlamaktadır. Dolayısıyla kendi kimliğini inşa eden bireyin bu içsel yolculuğundaki duraksadığı dönüm noktaları düğüm ile ifade edilmiştir. Burada ip, gerçek benlik olarak sabit bir olguyu ifade ederken düğümler, bireysel ve kolektif kimliklerin yaşam döngüsü boyunca değişip duraklar oluşturmasıyla ilintidir. Bu bağlamda idrak seviyesi arttıkça bu kırılma noktaları azalıp aslolan benliğini tanıyan bireyin, gerçek kimliğini anlamlandırması gerçekleşecektir.

5.2 Atfedilmiş Kimlik



Resim 5.2 Melike Çetiner, “Atfedilmiş kimlik”, tuval üzerine yağlı boya, 50x70 cm., 2024

Carl Gustav Jung’ın; “ve biz hala kendimizde görmek istemediğimiz bütün kötülükleri ve değersizlikleri ‘diğer insan’ a atfetmeye devam ederiz. Bu nedenle onu eleştirmemiz ve ona saldırmamız gerekir. Bu durumda asıl gerçekleşen şey aşağılık bir ruhun, bir insandan diğer insana göç etmesidir” sözlerinden hareketle oluşturulan resimde, baskın olan ‘ben’in diğer ‘ben’ üzerindeki manipülatif tavrı ve müdahalesine dikkat çekilmek istenmiştir. Solda gri, sağda turuncu renklerdeki fon üzerinde renk taşımaları; ben ve ötekinin birbirini karşıt yanlarıyla var ederken aynı zamanda birbirinden parçalar barındırmasını ifade eder. Figürdeki mavi renk hâkimiyetinin sebebi olarak; renk perspektifinde bize en uzak görünen renklerden birinin öteki ile bağdaştırılmış olması gösterilebilir. Resimde kullanılan beyaz eldivenli eller ise dış etkiler olarak

anlamlandırılmış olup ötekileştirilen figür üzerinde baskıcı, yaftalayan, yabancılaştıran, itham eden, manipülatif ve hedef gösteren bir tavırla müdahalelerde bulunmaktadır.

5.3 Empati



Resim 5.3 Melike Çetiner, “Empati”, tuval üzerine yağlı boya, 50x70 cm., 2024

Empati için: “ötekinin ayakkabılarını giymek” benzetmesi üzerinden kurgulanan bu resimde, mavi duvar içine açılan, ahşap kapı formunda kapalı bir pencere tasvir edilmiştir. Pencerenin karşı tarafı kolaylıkla gösteren saydam cam yerine opak ahşap pencere biçimde resmedilmesi, ‘ben’in öteki olana bakış açısında, empati

duygusunun zorluğuna işaret etmektedir. Ben, öteki olan karşıtına baktığında ardını göremez. Ötekinin ayakkabılarını giymeli, onun yürüdüğü yolları yürümeli ve aynı hislere paydaş olmalıdır ki onu anlayabilsin. Resimde pencerenin sol üst kısmında bir çiviye takılı olarak kurgulanan anahtar, ötekiyi anlayabilmek için ardını göstermeyen penceresini açma eyleminin gerekliliği ile ilintilidir.

5.4 Öteki



Resim 5.4 Melike Çetiner, “Öteki”, tuval üzerine yağlı boya, 50x70 cm., 2024

Emmanuel Levinas’ın “öteki; aynıya direnmektir” deyişi çıkış noktası belirlenerek oluşturulan bu çalışmada, mavi ve kırmızı ipin birbirine düğümlenmesi ile kurgulanmış bir terazi resmedilmiştir. Kırmızı ve mavi ip iki karşıt kutup olan ben ve ötekiyi ifade ederken gri duvar zemin üzerindeki çatlak ben-öteki ilişkisindeki krizi

temsil etmektedir. Terazinin ağır gelen tarafında olan ‘ben’, ‘ego’ ile ilişkilendirilmiş olup balon formunda ifade edilmiştir. Balonun aynı zamanda kaktüs biçiminde stilizasyonu ise özne olan ‘ben’in ötekine karşı bir savunma mekanizması argümanı yaratarak ona zarar verici tutumu ve kötücül yaklaşımını normalleştirilmesi ile ilişkilidir. Terazinin hafif gelen tarafında konumlanan öteki, içi dolu ve ağır formda bir balon ile tasvir edilerek tezat bir durum yaratmak amaçlanmıştır. Levinas’ın ötekisi, ‘ben’in ego sınırlarını aşmasına teşvik eden, benzerlik veya farklılıkları ile var ettiği kendiliğinin dışında konumlanıp ‘(ben)den başka bir ben’ olandır.

5.5 Senden Öte Değil



Resim 5.5 Melike Çetiner, “Senden öte değil”, tuval üzerine yağlı boya, 50x70 cm., 2024

Evrenin merkezi olan insan, varoluşu gereği içinde barındırdığı ölçüde bilgi sahibi olabilir. Dolayısıyla kendinde olmayan bir şeyi bilemez. Kendi varlığının bilincine ise kendinden farklı olan ile varan insan, bu sayede ‘ben’ algısını inşa eder. Varlıklar

arası farklılık ise Mevlana'nın deyimini ile suretten kaynaklanır. Dolayısıyla evrendeki tüm zıt unsurları kendisinde toplayan ve bir uyumla birleştiren insan, manada ayna olarak ifade edilir. Bu bağlamda Mevlana: “Her şey sensin; her şeyden öte ne varsa o da sensin, onlar da senden ibarettir.” diyerek ‘ayna felsefesine’ açıklık getirmiştir. Tasavvufta ‘ayna olmak’ felsefesinin kavramsal çerçevesinden hareketle kurgulanan bu çalışmada, bir pencere kenarındaki fanus içerisine yerleştirilmiş figür, resmin ana figürü ile benzeş olarak tasvir edilmiştir. Aynı zamanda figürün kendi içinde formu ile uyumlu biçimde barındırdığı fanus içerisine ise asıl suya ait olan balıklar yerleştirilmiştir. Bu tezat ifade de vurgulanmak istenilen; insanın içinde taşıdığı olgu veya unsurların ötekinde de mevcut biçimde konumlanışıdır. Dolayısıyla bu konumlanış ‘ben’ için ötekilik ifade etse de aslında kendiliğinden bir yansımadır.

5.6 Medyatik Kimlik



Resim 5.6 Melike Çetiner, “Medyatik kimlik”, tuval üzerine yağlı boya, 50x70 cm., 2024

Bu çalışmada medya tarafından yaratılan ve popüleriteye hizmet eden kimlikler ele alınmıştır. Dönemin seyrine entegre biçimde ideal kimlikler belirleyen medya, bu

kimlikleri farklı yollarla pazarlayarak diğer kimlikleri ötekileştirme zemini yaratmaktadır. Abartılmış, idealize edilmiş bedenleri sunum aracı olarak kullanarak yaşam tarzı, giyim ve estetik gibi unsurları kendi belirlediği kalıplarda toplum geneline düşünsel anlamda empoze etmektedir. Bu düşünce toplum bilincini etkileyerek egemen olan ‘ben’ ya da ‘biz’ gruplarını meydana getirirken entegre olmayı seçmeyen veya olamayan birey/bireyleri ötekileştirerek toplumdan dışlamaktadır. Dolayısıyla öteki olanı ehlileştirilmesi veya sağaltılması gereken bir grup olarak atfeden baskın grup, diğer ‘ben’ler üzerinde manipülatif bir dille hâkimiyet kurmayı amaçlamaktadır. Resimde, silik bedeni ile koltukta oturan figürün merkezine konumlandırılan televizyon ekranına yerleştirilmiş karekod, medyanın dayattığı ve bireyi yeniden kimlik inşasına zorlayan etki ile ilişkilendirilmiştir.

5.7 Tekâmül



Resim 5.7 Melike Çetiner, “Tekâmül”, tuval üzerine yağlı boya, 50x70 cm., 2024

Salyangoz, kabuğunu kendi inşa eden, yaşamı boyunca onu taşıyan bir canlıdır. Kabuklarının sarmal yapısı nedeniyle sonsuz bir döngü ile ilişkilendirilir. Metaforik bağlamda kabuğu yeniden doğuş ve var oluş imgesi olarak kabul edilen salyangoz, insan figürü ile metamorfoza uğratılmıştır. İnsanın kendiliği kabuk ile özdeşleştirilirken

kabuktan çıkıp yeni şeyler keşfetme gayesi ve ardından yine evi olan kabuğuna dönüşü ise kendine öteki olan dış dünyanın manasına erişmek için çıktığı yolculuğu ile ilişkilendirilebilir. Bu yolculuğu esnasında kendinden yola çıkan özne, idrak seviyesi ölçüsünde duyumsadığı ötekiyi tanıyarak kendi varlığının tekamülünü oluşturur. Bu çalışmada kapı ötekiyi temsil ederken kabuğundan çıkıp öteki olana yönelik, kendi varlık manasına erişme arzusu ile ilişkilendirilmiştir. Mevlana'nın Divan-ı Kebir eserinde bahsettiği üzere: “kendinden kalk, yola çık, kendine gel” sözleri bu tekâmülün ancak öteki ile mümkün olabileceğini ortaya koymaktadır.

5.8 Bellek



Resim 5.8 Melike Çetiner, “Bellek”, tuval üzerine yağlı boya, 50x70 cm., 2024

Bireyin çocukluk itibari ile edindiği roller, karşılaştığı durumlar, geçirdiği değişim ve dönüşümlerden etkilenen benlik, süreklilik içinde devam eder. Her ne kadar süreklilik ifade etse de çocukluk dönemindeki olumlu ve olumsuz duygu durumları bireyin geri kalan yaşantısı için bir model oluşturur. Erken çocukluk döneminde inşa

edilen benliğin temelinde ise çevreden verilen mesajlar, yine çevrenin belirlediği etiketler ve yorumlar yer almaktadır. Yaşamın önemli ve zorlu bir dönüm noktası olan gençlikte, tüm çocukluk dönemi gözden geçirilirken alınan yaralar onarılır. Aynı zamanda bu dönem yeni yaralanma ve kırılmalara da açık olan bir oluşum sürecidir. Bu durum resimde ipte yürüyen figür ile ilişkilendirilmiştir. Bu çalışmada bir sahne ile özdeşleştirilmiş yaşam döngüsü içinde, çocukluk ve gençlik dönemi bir arada kurgulanarak bireyin kişisel belleğinde, kendi tarihsel sürecindeki benlik tekamülü ile ilişkilendirilmiştir. Çocuk figürün elindeki kelebek bu dönüşümü tasvir etmektedir.

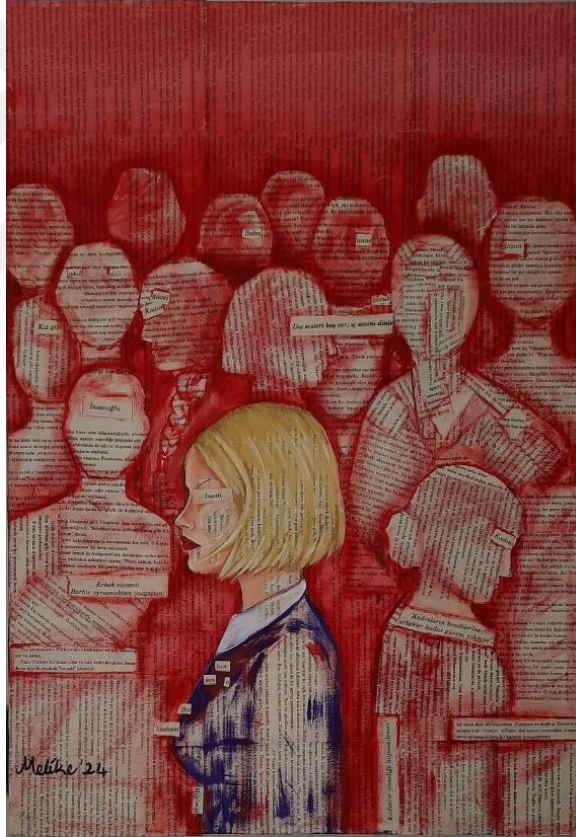
5.9 Benlik Sağaltımı



Resim 5.9 Melike Çetiner, “Benlik Sağaltımı”, tuval üzerine yağlı boya, 50x70 cm., 2024

Cerrahi yeşil fon rengi üzerine sembolik olarak yerleştirilmiş serum, flakon ve bir kutu tablet formunda ilaç bulunmaktadır. Tabletlerin içerisine yerleştirilen küçük insan figürleri farklı kimlikleri ifade etmektedir. İçerik olarak eklenen; farklı kimliklere karşı bağışıklık geliştirici ibaresi ile ilaç isminin ‘Tolerans’ olarak ifadesi ile ilişkilidir. Ayrıca serum üzerinde belirtilen ‘Safe, loving& supporting relation(s)’ yani ‘güvenli, sevgi dolu ve destekleyici ilişki(ler)’ ibaresi toplumda dışlanan, yabancılaştırılan ve ötekileşen bireyin sağaltımı için gerekli olanları içermektedir. Flakonların üzerinde yer alan, baskın olan ‘ben’in kötücül yaklaşımlarından örnekler, ‘anti’(karşıt) olarak sağaltımda kullanılacak ilaçlara dönüştürülmüştür.

5.10 Her Şeyden Önce, İnsanım



Resim 5.10 Melike Çetiner, “Her Şeyden Önce, İnsanım” tuval üzerine yağlı boya, 50x70 cm., 2024

Dinamizmin ifadesi olarak kullanılan kırmızı renk, resme hâkimdir. Yalnızca ana figür üzerinde feminen kimliğin temsili olarak kullanılan mor, hayatın dinamizmi ile kompoze edilmiştir. Resimdeki yazınsal arka plan, hayatın içinde sürekli bir devinimle varlığını sürdüren ve anlam veren sözcüklerle ilişkilendirilmiştir. Martin

Luther King'in ‘insanlar anlaşmayı başaramıyor çünkü birbirlerinden korkuyorlar; birbirlerinden korkuyorlar çünkü birbirlerini tanımıyorlar, çünkü birbirleri ile iletişim kurmamışlar’ sözü üzerinden biçimlendirilen bu resimde toplumsal anlamda farklı kimliklere ait silüetlere yer verilmiştir. Bu kimlikler arasında ne tür farklılıklar olursa olsun kutuplaşmadan, birey/bireylerin özgürlüklerine müdahale etmeden, ötekinin kişisel alanına saygı duyarak, eşit biçimde yaşamak ötekileştirmemenin tek yoludur. Bu çalışma; insanları; fizyolojik, etnik, din, cinsiyet, milliyet gibi durumlarla sınıflandırmadan, bakış açısını tüm sıfatlandırmalardan soyutlayarak ‘insan olma’ya indirgeyen ve insanı sevmeyi becerebilen kalpleri işaret etmektedir.



6. SONUÇ

Araştırma kapsamında ele alınan ben ve öteki, diyalektik süreçle birbirini nesnelleştiren iki kavramdır. ‘Ben’in varlığını borçlu olduğu, öteki birey üzerindeki baskı ve dışlaması ötekileştirmeyi kaçınılmaz kılar. Toplumsal anlamda kültürel, cinsiyet, etnik köken, din, dil, yaşam tarzı, düşünce gibi alanlarda kendini gösteren ötekileştirme, diğer özne olan birey üzerinde kimlik saptamalarına neden olmuştur. ‘Ben’ kendi kimliğini ise dış dünyada gözlemlediği diğer olguların eksiklikleri, fazlalıkları, benzerlik veya farklılıklarından yola çıkarak belirler. Bu yolla kendini merkeze konumlandıran birey, önyargılarını da kullanarak yakın mesafede genellikle iyi, olumlu nitelikler yüklenen ‘biz’, uzak mesafede ise kötü ya da olumsuz özellikler addedilen ‘siz’ veya ‘onlar’ şeklinde kategorize eder. Kendine en az yakınlık veya benzerlik duyduğu öteki/başka olarak en uzak konumlanan birey/bireyler ise ‘yabancı’ kategorisinde yer alır. Yabancı, konum olarak henüz tanımlanmamış olandır ve yeri her an değişebilir. Kolaylıkla düşman veya dost olabilen ‘yabancı’yı tanımlayamamanın verdiği kararsızlık, dışlama eğilimini de beraberinde getirir. Felsefi zeminde ele alacak olursak Platon’un ‘kendini bil’ değişimiyle başlayan süreçte, benliğin idealar yolu ile edindiği bilgiden bahsedilmiştir. Ardından Yeni-Platonculuk ile sürdürülen görüşte; bedeni, idealar ve madde arasında bir sınırdaki konumlandırılan ve bu sınırlar içinde ‘öz bilince’, maddeden tane doğru yükselerek ulaşabilen bir öznenin söz edilmiştir. Descartes ve Kant düşüncesinde ise kendilik bilincine ancak salt akıl ile ulaşabilen bir ‘ben’in varlığı söz konusudur. Bu iki düşünürün ayrıştığı tek nokta Kant’ın, bilginin bir sınırı olduğu savıdır. Hegel bakış açısı ise eytişim üzerine biçimlenmiştir. Dolayısıyla Hegel için öteki, karşıt öz-bilinci ile ‘ben’i nesnelleştiren bir başka bağımsız bilinçtir. Bu duruma ‘Efendi-Köle Diyalektiği’ üzerinden açıklık getiren Hegel, efendinin varlığını köleye borçlu olduğu, bağımlı bir bilinç köle ise efendisinin varlığının bilincine vardığında ona karşı çıkabileceğini ifade eder. Benzer düşünce Derrida’nın ‘konukseverlik’ savında da geçerli olmuştur. Derrida’ya göre ev sahibi, misafirine evini koşulsuzca teslim ettiğinde onun tutsağı olacaktır. Derrida, konukseverlik düşüncesini tematize edilememeleri bakımından ‘bir yüze bakmak’ olgusu ile birlikte ele almıştır. Öteki ile olan ilişkiyi tanımlarken; bir yüz bakılmak için olsa dahi gereğinden fazla bakmanın o yüzü bozmak olduğunu

ifade eder. Ardından akıl çağı filozoflarından Marks, Hegel'in aksine ben-öteki ilişkisini, insan ve toplum merkezli bir bakış açısı ile güçlü olan ile ezilen taraf çerçevesinde incelemiştir. Maddi güce sahip olup toplumun düşüncelerini dahi yöneten bir 'ben' in varlığı ve yoksul, ezilen, emekleri göz ardı edilen bir 'öteki'nin varlığından söz etmiştir. Marks aynı zamanda öteki olan bireyin stoacı bilinç süreci deneyimleyerek kendi varlığına yabancılaşp benliğini yitirdiği ve kendini topluma karşı ötekileştirdiğini anlatmıştır. Çağdaş felsefeci Gadamer ise tıpkı Hegel gibi önyargıların aşılmasını sağlayacak farklılıklar olarak 'öteki'yi 'bir başka ben' olarak kabul etmiştir. Öteki sanat zemininde irdelendiğinde, Postmodernizm'le birlikte farklılıkları bir araya getirme arzusu, toplumsal sorunların bir tanığı olan sanatçı ile mümkün olmuştur. Sanatçı, kimlik sorunu ve ötekileşmeyi kendi idraki ile algılayıp içsel yolculuğunda süzerek plastik boyuta aktarmıştır. Sanatta ötekinin varlığı, tarihsel süreçte ilk kez Rönesans'ta; melankoli, acı, şiddet gibi konuları dinsel temalarla sentezleyerek başlamıştır. Çoğunlukla işkenceye maruz kalan, dışlanan, acı çeken, ötekileştirilen İsa figürü ele alınmıştır. Kurgularda, İsa dışında resmedilmiş ve ötekileştirmeyi yapan kişi/kişiler 'ben' konumunda tasvir edilmiştir. Ardından Barok'ta dinsel içerikli, acı ve şiddet sahneleri sürdürülürken soyluların sanatı olarak bilinen Rokoko'da öteki sorunsalı ile karşılaşılmamıştır. İnsanların Fransız Devrimi ile bilinçlendiği süreçle birlikte öteki ve kimlik kavramları sorgulanmaya başlamıştır. Sorgulayan halk bilincinin meydana getirdiği yeni bir dönem olan Romantizm'de ise daha seküler bir yaklaşımla ezilen, baskı gören insanların mücadelesi ele alınmıştır. Sonraki dönemde toplumcu gerçekçilerin, dışlanma ve öteki olma olgularına eleştirel bir tavırla yaklaştığı bu dönem içinde, sanatçı sorgulayan ve farkındalık yaratan grup haline gelmiştir. Eserin biçiminden ziyade ruhsal tarafı ile ilgilenmeye başlayan sanat, 1900'lü yılların ilk yarısından itibaren çıkardığı akımlarla birlikte ötekinin ve kimliğin sorgulandığı, yenilikçi hareketlerin yoğunlaştığı bir döneme girmiştir. Artık toplum sorunları ile daha iç içe olan sanat, özellikle İkinci Dünya Savaşının trajik izleri üzerine yoğunlaşmış ve eserlerine aktarmıştır. 1960 sonrası çağdaş sanat sürecinde ise beden üzerinden kimlik sorgulamalarını başlatan dönem olarak sanatçı, tepkisini eserleri ile dile getirmiştir. Sürekli değişen ve gelişen sanat anlayışı, çağdaş sanat dönemindeki sanatçılara 'ben kimim?', 'neyim?' soruları üzerinden eser üretiminin zeminini hazırlamıştır. Kamusal alana taşınan sanat, halk ile arasındaki sınırları tamamen kaldırmış, sanat yapıtlarını sergilerken; dışlanan, yabancı veya

ötekileşen tüm bireylerle bir arada bulunma gayreti içinde olmuştur. İzleyici ile temas halinde olan ve hatta onu doğrudan sanat yapıtının içine entegre eden bir anlayışla birlikte sanat, toplumun ötekisiyle de ilişki kurmayı hedeflemiştir. Ayrıca ele alınması gereken başka bir konu da toplumun ve sanat camiasının kadına bakış açısı üzerinden grotesk bir tavırla oluşturulmuş eserlerdir. Bu bağlamda feminist sanatçılar, galeriler ve sergi mekânlarının sınırlarını aşp özgürleşen eserleri ile vermek istedikleri mesajı kamusal alanlarda doğrudan iletmiştir. Toplumun kadına biçtiği rolü, erkek egemen bir anlayışla metalaşan kadın bedenini, cinsel kimliği üzerinden kadına yapılan ötekileştirmeyi ele alan feminist sanatçılar, izleyicinin dikkatini bu haksızlıklara çekmek adına eser üretmişlerdir. Sonuç olarak insanlık tarihinden bu yana aidiyet hissettiğimiz ve ‘bir aradalık’larla oluşturduğumuz topluluklarda, her bir birey içinde bulunduğumuz topluluk için kilit taşı önemindedir. Bu önem dâhilinde, öteki ile kurduğumuz ilişkide tüm farklılıklara saygı duyarak daha derin bir bakış açısıyla hareket etmenin sağlıklı ve mutlu bir hayatın inşasında önemli rolü unutulmamalıdır. Ben ya da bizlerin müdahalesiyle hep gündemde kalacak olan öteki ancak kendine özgü ve bağımsız bir başka ben olarak kabul edildiğinde yaşamına sağlıklı biçimde devam edebilecektir.

KAYNAKLAR

- Acar Baba, C. (2022). *Erol Akyavaş'ın Resimlerindeki Geleneksel Anlayışın Günümüz Türk Resim Sanatına Yansıması*. [Yüksek Lisans Tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi
- Ağırman F.ve Bekalp B. (2012). Hallac-ı Mansur'da Tanrı-Varlık ve Benlik Problemi. *Felsefe Dünyası Dergisi*. 1(55), 84-98
- Akova, S. (2020). Kültürlerarası İletişim Bağlamında Ötekileştirme Olgusunun Dijital Taşıyıcılığına Dair Netflix Dijital Televizyonu Üzerinden Bakış:13 Commandments (13 Emir) Dizisi Üzerinden Göstergebilimsel Analizi. *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 15(26), 4481-4516
- Aksöz, T. (2015). İnsan Benliğinin Arınması, *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17(31), 82-101
- Altıkardeş, M. (2019). *Günümüz Çağdaş Sanatında Kimlik Sorunsalı ve Ötekileştirme*. [Yüksek Lisans Tezi], Gazi Üniversitesi
- Apaydın, E. (2006). *Levinas Felsefesinde Öznellik ve Öteki Problemi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Üniversitesi
- Ataman, I. (2007). *Bir Yorumlama Yöntemi Olarak Hermeneutik: Erol Akyavaş Üzerine İnceleme*. [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi
- Aytekin, C. ve Bahadır, A. (2019). Ben ve Öteki'ne Yolculuk İkiliği Bağlamında, Bellek Otoportreleri Karşılaştırması: Andy Warhol ve Gustave Courbet Otoportreleri, *Mecmua: Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(8), 1-23
- Bailey, Joseph A. (2003). Self-Image, Self-Concept and Self-Identity Revisited (Original Communication), *Journal Of The National, Medical Association*, 95(5), 383-386
- Bal, A. (2009a). *Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme*. [Sanatta Yeterlilik Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi
- Bal, A. (2009b). Çağdaş Türk Resminde İmge Örüntüsü Bağlamında Beden Temsilleri, *Dergi Park*, 7(2), 39-45
- Bauman, Z. (2017). *Kimlik*. (Çev. M. Hazır). Heretik Yayıncılık

- Begiç, H. N. (2021). Prof Ergin İnan'ın Tuvalindeki Entomolojik İmgeler. [Araştırma Makalesi]. *Dergi Park*, 4(2), 159-182
- Coşanay, B. (2018). Muhammed İkbâl'in Benlik Felsefesi. [Araştırma Makalesi]. *Mavi Atlas Dergisi*, 6(2), 95-117
- Cöne, Ö. C. (2014). *Günümüz Sanatında Kimlik Ve Temsiliyet Sorunu Olarak Giysi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Işık Üniversitesi
- Cüceloğlu, E. (2019). *Çağdaş Sanatta Birey ve Öteki Bağlamında Mahremiyet Olgusu*. [Yüksek Lisans Tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi
- Çalışkan, S. (2011). *Çağdaş Sanatta; Öteki Kavramının Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi*, [Yüksek Lisans Tezi]. Sakarya Üniversitesi
- Çebi Karadeniz, T. (2022). *Tasavvufta Ruhsal Benliğin Dönüşümünün İmkânı ve Gazzâlî Örneği*, [Yüksek Lisans Tezi]. Karabük Üniversitesi
- Dalkıran, A. (2020). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Okuma Yazma Seferberliğine Dair Yansımalar, *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 5(11). 1-13
- Demirci, M. H. ve Kurt, C. (2022). Gülsün Karamustafa'nın Sanatında Gündelik Nesneye Odaklı Anlatılar, *İstanbul Üniversitesi Yayınevi, Art-Sanat*, (17), 83-101
- Diğler, M. (2021). Çağdaş Türk Resminde Ergin İnan Ve Resimlerindeki Figüratif Anlayış. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 5(1), 294-306
- Efil, Ş. (2016). Kendini 'Öteki'nde Fark Etmek: Ben-Öteki İlişisinin Felsefi Uzantıları. *İnönü Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2), 51-66
- Ekşici, Z. (2019). *Gazzâlî'de İnsan ve Benlik Algısı*. [Yüksek Lisans Tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi
- Erikson, E. (2003). Psikososyal Kimlik. (Çev. M. Doğan Karacoşkun), *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 3(2), 181-192
- Erman, E. (2005). *Mistik Dindarlarda Benlik Kontrolü (Self-Control) Ve Ahlaki Güç*, [Yüksek Lisans Tezi]. Uludağ Üniversitesi
- Genç Çuhadaroğlu, F. (2019). *Doğu Batı İkilemi Bağlamında Özgün Bir Duruş Olarak Balkan Naci İslimyeli'nin Sanatı*. [Yüksek Lisans Tezi]. Işık Üniversitesi

- Güloğlu, P. (2019). Gülsün Karamustafa'nın Psikolojik ve Sosyo-Kültürel Yozlaşma İle Ele Aldığı Eserlerinde ki Alegorik Anlayış. *Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi (JSHSR)*, 6(36), 1062-1081
- Günana M. (2020). Alevi ve Bektaşî Yazı-Resim Sanatında İnsan Sureti. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (95), 323-333
- Gündüz, H. (2016). *Çağdaş Felsefede Öteki Problemi*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi
- Günebakmaz, M. K. ve Arda, Z. (2019). Ergin İnan'ın Mesnevi Temalı Özgün Baskı Resimleri Üzerine Bir İnceleme. *Sanat Dergisi*, (33), 13-18
- Güven Ak, K. (2020). Sanatın Kimliği, Kimliğin Sanatı, *Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi*, (48), 601-620
- İlden, S. (2013). Geleneksel Sanatların Ötekileştirilmesi Sorunu. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 6(12), 241-251
- İlden, S. ve Yıldız İlden, S. ve Güven, İ. N. (2022). Erilin Sanat Yaratımında Kadın İmgesi ve Feminist Başkaldırı. *Journal of Humanities and Tourism Research*. 12(4), 766-781.
- Kaçmaz Ateş, Ö. (2021). Goya'nın Kara Resimleri Ve "Köpek" Adlı Resminin Analizi. *Sanat Dergisi*, (37), 317-336
- Karaduman, S. (2010). Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü. *Journal of Yaşar University*. 17(5), 2886-2899
- Kargın, H. H. (2014). *Muhammed İkbâl'de Benlik Felsefesinin Unsurları*. [Yüksek Lisans Tezi]. İnönü Üniversitesi
- Kavrayan, Ç. (2019). Çağdaş Sanat ve Kimlik: Grayson Perry Eserleri Üzerinden Bir İnceleme. *İnsan& İnsan Dergisi*, 6(19), 63-77
- Kılıç, C. (2019, 11 Mart). *Hacı Bayram-ı Veli'de Benlik Felsefesi*. IV. Uluslararası Hacı Bayram-ı Veli Sempozyumu, Ankara, Türkiye
- Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(25), 327-340
- Kılıç, S. (2006). *Jean Paul Sartre'in Varoluş Felsefesinde Öteki Kavramı*. [Yüksek Lisans Tezi]. Akdeniz Üniversitesi

- Kıyar N. ve Kul S. (2019). Sanat Tanımı Topluluğu Ve Bağımsız Bir Çağdaş: Gülsün Karamustafa. *İdil Dergisi*, (58), 738- 791
- Onur, F. (2003). Öteki Sorunsalının “Alterite” Kavramı Çerçevesinde Yeniden Okunması Üzerine Bir Deneme, *HÜ İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 21(2), 255-277
- Ölçer Özünel, E. (2013). Görmezden Geline “Evimizin Ressamı”. Folklorun 100. Yılında Malik Aksel ve Görsel Halkbilimine Katkıları. *Milli Folklor Dergisi*. 25(99), 113-126
- Önel Kurt, E. (2002). *1980 Sonrası Türk Sanatında Dinsel İmge Kullanımı*, [Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi
- Öz, B. B. (2014). *Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Sanatçılar ve Kadın Kimliklerinin Güncel Sanatta Yansımaları*. [Yüksek Lisans Tezi]. Akdeniz Üniversitesi
- Özarlan. M. (2019). *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Malik Aksel. [Çevrim-içi: <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/aksel-malik>], Erişim tarihi: 26.06.2024
- Özçınar, Ş. (2007). *Kendinin-Bilinci ve Öteki Diyalektiği: Hegel Felsefesinde Bilincin Dolayımı ve Nesneleşmesi*. [Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi
- Özdemir, D. (2022). Küreselleşmenin Sanatın Küresel Kimliği Üzerindeki Etkisi. *Bilim, Eğitim, Sanat ve Teknoloji Dergisi*, 6(1), 100-114
- Özel, K. ve İliden, S. (2022). 2000’lerden Günümüze Sanatta Feminizm ve Kadın Çalışmaları. *Academic Social Resources Journal*, 7(43), 1283-1292
- Özensel, E. (2020). Farklılıkların Bir Arada Yaşamasında Bir Sorun Alanı Olarak Ötekinin Ötekileştirilmesi. *SEFAD*, (43), 369-378
- Özeskici, E. (2017). “Öteki” Kavramı Üzerine Görsel Çözümlemeler. [Sanatta Yeterlilik Tezi]. Hacettepe Üniversitesi
- Öztürk Lider, H. Y. (2019). *Öteki Kavramı Bağlamında Radikal Demokrasi Üzerine*, [Doktora Tezi]. Hacettepe Üniversitesi
- Papila A. (2007). Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 176-190
- Pekpelvan, B. (2009). Türkiye’de Gelenekli ve Çağdaş Sanatta Anlatım Biçimi Olarak İslam Yazısının Kullanımı. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(2), 66-82

- Sağır, Ç. (2005). *1980 Sonrası Türkiye'deki Sanatın Dönüşümünde Gülsün Karamustafa'nın Yeri*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi
- Sarioğlu, S. (2007). *Gülsün Karamustafa: Sanatçı Kişiliği Ve Yapıtları*. [Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
- Selvi, Y. (2017). Sanatın 'Öteki'ne Açılması Ya Da Kamusal Alanda Sanat. *İdil Dergisi*, 6(36), 2209-2232
- Soylu, R. ve Diğler, M. (2020). Erol Akyavaş Resimlerinde Tasavvuf ve İslam Kaligrafisi Etkileri. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(48), 100-114
- Soylu, R. (2019). Ergin İnan Resimlerinde Tasavvuf İmgeleri. *Academia, Journal of Social & Humanities Sciences Research*, 6(41), 2339-2347
- Soylu, R. (2016). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Mistik Semboller ve Göstergebilim Analizleri*, [Doktora Tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi
- Sülün, A. N. (2010). Bir Suluboya Ustası Malik Aksel'in Resimlerinde Figüratif Betimlemeler. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 14(43), 43-55
- Taş, M. (2010). 13. Yüzyılda Anadolu'da Etkin Olan Tasavvuf Hareketlerinin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resmine Yansımaları. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 8(15), 125-144
- Tekin Karagöz, C. ve Bozok, B. (2021). Balkan Naci İslimyeli, Yüksel Arslan, Ergin İnan Eserlerinde Kültürün Yeri. *Turkish Studies- Social*, 16(6), 2128-2141
- Tepe Yılmaz, S. (2016). Geçmişten Bugüne Kimlik Göstergesi Olarak Sanat. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(42), 991-998
- Tokdil, E. (2022). Çağdaş Sanatta Değişen Gerçeklik Algısı ve Kimlik Sorgulamaları. *Sanat ve İnsan Dergisi*, Özel Sayı, 17-32
- URL-1 [Çevrim-içi: <https://serbestiyet.com/yazarlar/derrida-ile-slam-ve-batiyi-konusmak-24887/>], Erişim tarihi: 25.06.2024.
- URL-2 [Çevrim-içi: <http://www.felsef hayat.net/emmanuel-levinas-roportaji-baska-ve-baskalik-1993.html>], Erişim tarihi: 25.06.2024
- URL-3 [Çevrim-içi: <https://whatiscalledthinking.substack.com/p/hermeneutics-or-critique-of-ideology>], Erişim tarihi: 25.06.2024
- URL-4 [Çevrim-içi: <https://maksivizyon.blogspot.com/2014/11/malik-aksel-eser-ve-biyografi.html>], Erişim tarihi: 28.06.2024

- Üstünipek, M. (2005). Cumhuriyetin İlk Yıllarında 'Öteki'nin Ressamı Olmak ve Malik Aksel. *Journal of İstanbul Kültür University*, (1), 19-26
- Yaşar, M. (2017). Teoride, Pratikte ve Araştırmalarda Öteki ve Ötekileştirme. *Turkish Studies*, 12(3), 135-154
- Yetgin, A. (2013). *Erol Akyavaş'ın Gelenekle Somutlaşan Resimlerinde Karşılaştırmalı Kompozisyon Çözümlemeleri*. [Yüksek Lisans Tezi]. Akdeniz Üniversitesi
- Yıldırım, A. (2019). *Günlük Yaşamda Farklılıkları Ötekileştirme Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma*. [Doktora Tezi]. Selçuk Üniversitesi
- Yıldız F. (2012). *Mevlâna Mesnevi'sinde Benliğin Keşfi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Akdeniz Üniversitesi
- Yılmaz, C. (2020). *Çağdaş Resim Sanatında Geleneksel Türk El Sanatları Yansıması*. [Yüksek Lisans Tezi]. Hacı Bayram Veli Üniversitesi
- Yüce, F. ve Atalay, M. (2022). Sanatçı Erol Akyavaş Resimlerinde Kaligrafik Etkiler. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, (9), 152-162