ISSN
3023-5480

Article Arrival Date
30.05.2026

Article Published Date
26.06.2026

Tracey Emin Sanatında Travma, Bellek ve Kişisel Anlatı: Otobiyografik Sanat Pratiklerinin Feminist Sanat Tarihi Bağlamında İncelenmesi

Trauma, Memory, and Personal Narrative in the Art of Tracey Emin: An Examination of Autobiographical Art Practices within the Context of Feminist Art History

Selcan KALIN

Dr. Öğr. Üyesi, Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim, Malatya/Türkiye, Orcid: 0000-0001-6466-471X

Özet

Bu çalışma, İngiliz çağdaş sanatçı Tracey Emin'in üretimlerini travma, bellek ve otobiyografik anlatı kavramları ekseninde incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma, nitel araştırma desenlerinden doküman incelemesi ve görsel analiz yöntemine dayanmakta; sanatçının My Bed, Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995, seçilmiş neon yerleştirmeleri ile çizim ve otoportre niteliği taşıyan çalışmaları analiz kapsamına alınmaktadır. Çalışmanın kuramsal çerçevesi, Cathy Caruth ve Dominick LaCapra'nın travma kuramları, Maurice Halbwachs ve Jan Assmann'ın bellek kavramsallaştırmaları, Marianne Hirsch'in postmemory yaklaşımı ile Griselda Pollock ve Amelia Jones'un feminist sanat tarihi perspektiflerinden oluşturulmuştur. Bulgular, Emin'in sanatının yalnızca bireysel bir itiraf pratiği olmadığını; travmatik deneyimi doğrusal olmayan, parçalı ve tekrar eden biçimsel stratejiler aracılığıyla kamusal bir estetik deneyime dönüştüren özgün bir görsel anlatı sistemi kurduğunu göstermektedir. Sanatçının eserlerinde mahrem nesneler, bedensel izler ve dilsel ifadeler, bireysel belleği kolektif bir temsil düzlemine taşıyan araçlar olarak işlev görmektedir. Çalışma ayrıca, Emin'in üretiminin feminist sanat tarihi bağlamında kadın öznenin bedensel ve duygusal deneyimini merkeze alan bir temsil politikası önerdiği sonucuna ulaşmaktadır. Araştırma, çağdaş sanatta otobiyografik pratiklerin travma ve bellek çalışmalarıyla disiplinlerarası biçimde okunmasına katkı sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Tracey Emin, otobiyografik sanat, travma kuramı, bellek, feminist sanat tarihi

Abstract

Contemporary art since the final decades of the twentieth century has undergone a substantial transformation in its modes of representation. The formalist and aesthetically autonomous concerns that characterised much of modernist practice have progressively given way to artistic production organised around lived experience, embodiment, identity, and collective memory. Within this broader shift, the work of British artist Tracey Emin occupies a particularly significant position, because her practice takes personal biography, and specifically experiences of trauma, loss, shame, and intimacy, as the direct material of art-making rather than as subject matter mediated through allegory or metaphor. This study examines Emin's artistic production through the interpretive lenses of trauma theory, memory studies, and feminist art history,

ISSN
3023-5480

arguing that her work constitutes a coherent visual system through which private experience is translated into a shared, public aesthetic encounter.

The theoretical framework of the study draws on four interconnected bodies of scholarship. The first is trauma theory as articulated by Cathy Caruth, who contends that traumatic experience resists linear narrative representation and instead surfaces through belatedness, repetition, and fragmentation. This is complemented by Dominick LaCapra's distinction between "acting out" and "working through," which allows the study to consider whether and how artistic production might mediate between the compulsive repetition of traumatic material and its eventual processing. The second body of scholarship concerns memory studies, beginning with Maurice Halbwachs's foundational argument that memory is not a private psychological faculty but a socially framed and collectively sustained process. Jan Assmann's concept of cultural memory extends this argument by emphasising the role of ritual, symbol, and material culture in transmitting memory across generations, while Marianne Hirsch's notion of postmemory addresses how affectively powerful narratives can be inherited and re-experienced by those who did not directly live through the original event. The third body of literature concerns autobiographical art and what this study terms, following existing scholarship on confessional aesthetics, a "confessional aesthetic," in which the artist's lived experience becomes the direct material of production rather than a subject treated at an aesthetic distance. The fourth and final body of scholarship is feminist art history, represented principally by Griselda Pollock's argument that art history must be rewritten to centre women's subjective experience, and Amelia Jones's account of body art as a vehicle through which the artist's body is repositioned from object to subject of representation.

Methodologically, the study adopts a qualitative research design combining document analysis with visual analysis, situated within an interpretive paradigm that treats meaning in art as contextually produced rather than fixed or self-evident. Data were drawn from three sources: the artist's selected works, museum and gallery catalogue material, and the existing academic literature on both Emin specifically and on trauma, memory, and feminist art theory more broadly. Four works, or groups of works, were selected for close analysis according to the following criteria: their representativeness of Emin's autobiographical practice, their explicit engagement with themes of trauma and memory, their prominence within international art-critical discourse, and the sufficiency of available material to support sustained visual analysis. The selected works are My Bed (1998), Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995 (1995), a body of neon text installations produced across Emin's career, and a body of works on paper and self-portraiture. Each work was examined through four analytical categories: formal analysis (colour, composition, material, and spatial organisation), symbolic analysis (the connotative meanings carried by objects and images), contextual analysis (the social and cultural conditions of production and reception), and theoretical analysis (the relation of the work to trauma theory, memory theory, and feminist theory). The study is limited to these selected works rather than Emin's entire oeuvre, and it does not attempt clinical or psychoanalytic assessment of the artist; trauma is treated strictly as an art-historical and visual-cultural category rather than a diagnostic one.

The findings indicate that Emin's practice visualises trauma not as narrated content but as a formal and spatial structure. My Bed, in particular, is read as a case in which traumatic experience gains visibility through material residue rather than through direct verbal or narrative disclosure: the unmade bed, stained linens, empty bottles, and discarded personal objects function as traces rather than as illustrations of a story, which resonates with Caruth's argument that trauma is constituted by what returns rather than by what can be directly told. At the same time, by removing the bed from the private domestic sphere and installing it within the public space of the gallery, Emin destabilises the conventional association of the bed with

ISSN
3023-5480

concealment and interiority, forcing the viewer into an uncomfortable proximity with materials that are ordinarily kept from public view. Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995, a tent appliquéd with the names of everyone with whom the artist had shared a bed, whether through sexual intimacy, familial closeness, or platonic companionship, is analysed as an externalisation of relational memory. Its non-linear, accumulative structure of overlapping names is read through Hirsch's postmemory framework and through Halbwachs's account of memory as socially distributed, in that the work does not present a chronological autobiography but a network of relational traces whose meaning depends on the accumulation and juxtaposition of names rather than sequence.

The analysis of Emin's neon works considers how the appropriation of a commercial, urban sign-making technology for intimate, often confessional short phrases produces a productive tension between public visual idiom and private emotional content. Read through Pollock's feminist framework, these works are interpreted as instances in which the emotional interiority historically coded as private, and frequently as feminine and therefore devalued within the traditional art-historical canon, is rendered publicly and unapologetically visible. The discussion of Emin's works on paper and self-representational imagery extends this argument by considering how the body is repositioned, following Jones, from an object available to the viewer's gaze to a site from which the artist speaks. Taken together, the findings support the study's central argument: that Emin's practice should not be read merely as autobiographical confession but as the construction of an autonomous visual-narrative system in which trauma and memory are rendered as shared, public aesthetic experience rather than private disclosure.

Situating Emin within a broader lineage of confessional and autobiographical practice further clarifies her contribution. Louise Bourgeois's sculptural and textile-based engagement with childhood memory, and Nan Goldin's photographic documentation of intimate relationships, friendship, and loss, both anticipate aspects of Emin's practice, particularly the refusal to separate lived experience from artistic material. However, Emin's work is distinguished within this lineage by its heavy reliance on the direct physical object, such as the actual bed and its contents, rather than on photographic or sculptural translation of memory, which intensifies the confrontation between viewer and artist to an unusually direct degree. This comparative positioning suggests that Emin's practice should be understood not as an isolated confessional gesture but as part of a broader late-twentieth-century tendency in which women artists in particular developed formal strategies for rendering embodied, intimate experience as publicly legible art, while each artist negotiated the relationship between disclosure and mediation differently.

The implications of this study extend in several directions. For art historiography, the analysis reinforces calls within feminist art history to treat emotional and domestic material, historically marginalised as insufficiently serious subject matter, as carrying its own formal logic and critical weight. For curatorial practice, the study's attention to the spatial relocation of intimate objects, from the private bedroom to the public gallery, suggests that curatorial framing plays a constitutive role in how such works are received, and that wall texts and installation choices can either reinforce or destabilise the tension between privacy and publicity that these works are built upon. For pedagogy in art education, the study suggests that trauma theory and memory studies offer a productive vocabulary for helping students understand and articulate why autobiographical material can function as legitimate and rigorous artistic content rather than as merely therapeutic self-expression.

The study concludes that Tracey Emin's practice makes a distinctive contribution to contemporary art by demonstrating that autobiographical material can be organised into formal and spatial strategies capable of engaging trauma theory, memory studies, and feminist art history simultaneously. It suggests that future research might extend this analysis through

ISSN
3023-5480

comparative study of Emin's work alongside other autobiographical practitioners, through reception-based audience research, or through closer engagement with archival and curatorial material documenting the exhibition history of the works discussed. The study's primary limitation is its reliance on secondary and catalogue material rather than direct, first-hand examination of the physical works, and its scope, which is restricted to a purposively selected body of works rather than the artist's oeuvre as a whole.

Keywords: Tracey Emin, autobiographical art, trauma theory, memory, feminist art history

1. GİRİŞ

Çağdaş sanat, özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren, temsil biçimlerinde köklü bir dönüşüm yaşamıştır. Modernizmin biçimsel ve estetik özerklik anlayışının yerini, bireysel deneyim, kimlik, beden ve toplumsal hafızaya dayalı anlatılar almaya başlamıştır. Bu dönüşüm, sanat eserinin yalnızca estetik bir nesne olarak değil, aynı zamanda kişisel ve toplumsal deneyimlerin taşındığı bir bellek alanı olarak yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. Özellikle 1990 sonrası dönemde, sanatçılar otobiyografik anlatıyı üretimlerinin merkezine yerleştirerek sanat ile yaşam arasındaki sınırları giderek daha geçirgen hâle getirmiştir.

Bu bağlamda İngiliz çağdaş sanatçı Tracey Emin, kişisel yaşam deneyimlerini doğrudan sanat pratiğine taşımasıyla çağdaş sanat tarihinde önemli bir kırılma noktası oluşturur. Emin'in üretimleri, çocukluk travmaları, ilişkisel deneyimler, kayıp, utanç, kırılganlık ve cinsellik gibi yoğun biçimde kişisel alanla ilişkili temaları görünür kılar. Ancak sanatçının çalışmaları yalnızca bireysel bir itiraf alanı olarak değil, aynı zamanda izleyiciyi duygusal ve bilişsel düzeyde içine çeken bir "deneyim alanı" olarak da işlev görür. Bu yönüyle Emin'in sanatı, mahrem olanın kamusal alana taşınması ve kişisel olanın kolektif bir anlam üretimine dönüşmesi açısından dikkat çekicidir.

Çağdaş sanat kuramında bu tür üretimler, otobiyografik sanat ve travma estetiği bağlamında değerlendirilmektedir. Özellikle travma çalışmalarında öne çıkan Cathy Caruth, travmatik deneyimin doğrusal bir anlatı ile temsil edilemeyeceğini, parçalı ve tekrar eden yapılar aracılığıyla ortaya çıktığını ileri sürer. Benzer şekilde bellek çalışmaları alanında Marianne Hirsch tarafından geliştirilen "postmemory" kavramı, bireysel deneyimin kuşaklar arası aktarım yoluyla yeniden üretildiğini vurgular. Feminist sanat tarihi bağlamında ise Griselda Pollock, kadın sanatçının öznel deneyimini sanat üretiminin merkezine yerleştiren yaklaşımların, sanat tarihinin geleneksel anlatılarını dönüştürdüğünü belirtir. Bu kuramsal çerçeveler, Emin'in sanatını yalnızca bireysel bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir temsil sistemi olarak okumayı mümkün kılar.

Emin'in en çok tartışılan eserlerinden biri olan My Bed, sanatçının kişisel yaşamının doğrudan bir nesneleşmesi olarak değerlendirilir. Dağınık bir yatak, kişisel eşyalar ve mahrem izler üzerinden kurulan bu yerleştirme, izleyiciyi hem rahatsız eden hem de düşündüren bir gerçeklik deneyimi sunar. Benzer şekilde Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995 adlı eser, fiziksel temas ve hafıza arasındaki ilişkiyi görünür kılarak bireysel deneyimi geniş bir anlatı alanına taşır. Bu eserler, yalnızca kişisel yaşamın belgeleri değil, aynı zamanda travma, bellek ve kimlik arasındaki ilişkinin sanatsal temsilleridir.

Bu çalışma, alan yazında sıklıkla ayrı ayrı ele alınan travma kuramı, bellek çalışmaları ve feminist sanat tarihi perspektiflerini tek bir analitik çerçevede birleştirerek Emin'in üretimini bütüncül biçimde okumayı önermesi bakımından özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Çalışma, sanatçının seçilmiş eserleri üzerinden görsel analiz yöntemiyle yürütülmekte ve feminist sanat tarihi ile travma kuramı çerçevesinde değerlendirilmektedir. Çalışmanın temel iddiası, Emin'in sanatının yalnızca otobiyografik bir ifade biçimi olmadığı; bunun ötesinde

ISSN
3023-5480

travma ve belleği kamusal bir estetik deneyime dönüştüren özgün bir görsel anlatı sistemi oluşturduğudur.

Alanyazın incelendiğinde, Emin'in üretimi üzerine yürütülen çalışmaların büyük ölçüde sanat eleştirisi, biyografik anlatı ya da genel çağdaş sanat tarihi bağlamında ele alındığı; travma kuramı, bellek çalışmaları ve feminist sanat tarihinin birlikte, sistematik bir analitik çerçeve içinde uygulandığı çalışmaların ise sınırlı sayıda olduğu görülmektedir. Bu durum, hem Türkçe hem de uluslararası alan yazında disiplinlerarası bir okumaya duyulan ihtiyacı ortaya koymaktadır. Bu çalışma, söz konusu boşluğu doldurmayı amaçlamakta; travma ve bellek kuramlarını yalnızca içerik düzeyinde değil, aynı zamanda eserlerin biçimsel ve mekânsal stratejilerini açıklamak için de sistematik biçimde kullanmaktadır.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Travma Kuramı ve Temsil Sorunu

Travma, çağdaş beşeri bilimlerde yalnızca psikolojik bir durum olarak değil, aynı zamanda temsil ve anlatı sorununu merkezine alan çok katmanlı bir kavram olarak ele alınmaktadır. Travmatik deneyim, doğası gereği doğrusal bir zaman algısı içinde ifade edilemez; bu nedenle anlatı, eksiklik, kırılma ve tekrar gibi biçimsel unsurlar üzerinden ortaya çıkar. Bu yaklaşım, özellikle Cathy Caruth tarafından geliştirilmiş travma kuramında açık biçimde görülmektedir. Caruth'a göre travma, bireyin yaşadığı olaydan ziyade, bu olayın zihinde gecikmeli ve parçalı biçimde geri dönüşüyle ilişkilidir. Dolayısıyla travma, temsil edilemeyen ama sürekli geri dönen bir deneyim alanı yaratır.

Benzer şekilde Dominick LaCapra travmayı "acting out" (yeniden yaşama) ve "working through" (çözümleme) olarak ikiye ayırır. Bu ayrım, travmatik deneyimin sanat yoluyla yeniden işlenmesinin mümkün olup olmadığını tartışmak açısından önemlidir. Çağdaş sanatta travma temsilleri, çoğu zaman tamamlanmış bir anlatı sunmak yerine, izleyiciyi eksiklik ve belirsizlik içinde bırakan görsel stratejiler üzerinden kurulmaktadır. Bu bağlamda sanat, travmanın çözümlenmesinden ziyade onun görünür kılınmasına aracılık eder.

LaCapra'nın kavramsallaştırması, sanat eserinin travmayı sabitleyen değil, onunla sürekli bir müzakere ilişkisi kuran bir alan olduğunu ileri sürmesi bakımından önemlidir. Bu çerçevede sanat yapıtı, travmatik deneyimin ne tamamen bastırıldığı ne de tamamen çözüldüğü; aksine sürekli yeniden müzakere edildiği bir ara alan olarak işlev görür. Bu ara alan kavramı, ilerleyen bölümlerde Emin'in eserlerinin neden kapalı bir anlatı sunmadığını, bunun yerine izleyiciyi sürekli yeniden yorumlamaya çağıran açık uçlu bir yapı kurduğunu açıklamak için kullanılacaktır.

2.2. Bellek Kuramı: Bireyselden Kolektife

Bellek çalışmaları, bireysel hatırlama süreçlerinin ötesine geçerek kültürel ve toplumsal boyutlarıyla ele alınmaktadır. Maurice Halbwachs, belleğin bireysel değil toplumsal çerçeveler içinde şekillendiğini ileri sürer. Ona göre birey, hatırlama eylemini her zaman sosyal bir bağlam içinde gerçekleştirir.

Bu yaklaşım, Jan Assmann tarafından geliştirilen "kültürel bellek" kavramıyla daha da genişletilmiştir. Assmann, belleğin ritüeller, semboller ve maddi kültür aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarıldığını belirtir. Bu çerçevede sanat eserleri, yalnızca estetik nesneler değil, aynı zamanda belleğin taşıyıcılarıdır.

Marianne Hirsch ise "postmemory" kavramıyla, bireylerin doğrudan deneyimlemedikleri ancak güçlü anlatılar aracılığıyla sahip oldukları ikinci el travmatik hafızaya dikkat çeker. Bu kavram,

ISSN
3023-5480

özellikle çağdaş sanatın otobiyografik üretimlerinde önemli bir açıklama aracı sunar. Hirsch'in yaklaşımı, yalnızca kuşaklar arası aktarımı değil, aynı zamanda bir eserle karşılaşan izleyicinin, o eserin taşıdığı deneyimi kısmen kendi belleğine dahil etmesi sürecini de anlamayı mümkün kılar. Bu bakımdan postmemory kavramı, Emin'in eserlerini izleyen kişinin, sanatçının kişisel deneyimiyle nasıl bir özdeşleşme ilişkisi kurduğunu açıklamak için de kullanılabilir.

Bu üç yaklaşım bir arada değerlendirildiğinde, bellek kavramının bireysel bir içerik olmaktan çıkıp, sosyal çerçeveler, kültürel semboller ve aktarım süreçleri aracılığıyla üretilen ilişkisel bir yapıya dönüştüğü görülmektedir. Bu ilişkisel yapı anlayışı, çalışmanın dördüncü bölümünde Emin'in eserlerinde bireysel anıların nasıl kolektif bir görünürlük kazandığını tartışmak için temel bir kavramsal zemin oluşturmaktadır.

2.3. Otobiyografik Sanat ve İtiraf Estetiği

Otobiyografik sanat, sanatçının yaşam deneyimlerini doğrudan üretim sürecine dahil ettiği bir anlatı biçimidir. Ancak bu tür sanat yalnızca kişisel hikâye anlatımı değildir; aynı zamanda benlik inşasının estetik bir formudur. Bu bağlamda sanat, bireyin kendisini yeniden kurduğu bir temsil alanına dönüşür.

Tracey Emin'in pratiği, otobiyografik sanatın çağdaş örnekleri arasında önemli bir yer tutar. Sanatçı, kişisel deneyimlerini filtrelemeden doğrudan sanat nesnesine dönüştürerek "itiraf estetiği" olarak adlandırılabilecek bir yaklaşım geliştirir. Bu yaklaşımda mahremiyet, utanç ve kırılganlık kamusal bir görünürlük kazanır.

İtiraf estetiği kavramı, sanat yapıtının izleyiciyle kurduğu ilişkiyi de dönüştürür. Geleneksel sanat alımlama biçimlerinde izleyici, eserle belirli bir estetik mesafe içinde karşılaşırken, itiraf estetiğine dayalı üretimlerde bu mesafe büyük ölçüde ortadan kalkar. İzleyici, sanatçının mahrem deneyimine neredeyse doğrudan tanıklık eden bir konuma yerleşir. Bu durum, hem eserin etkisini yoğunlaştırır hem de sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırın belirsizleşmesine yol açar.

2.4. Feminist Sanat Tarihi Perspektifi

Feminist sanat tarihi, sanat üretiminde kadın öznenin temsilini ve sanat tarihinin erkek merkezli anlatılarını sorgulayan eleştirel bir yaklaşımdır. Griselda Pollock, sanat tarihinin yeniden yazılması gerektiğini ve kadın sanatçıların deneyimlerinin bu süreçte merkezi bir rol oynadığını vurgular.

Bu bağlamda Amelia Jones, beden sanatını öznel deneyimin doğrudan bir ifadesi olarak değerlendirir ve sanatçının bedeni üzerinden kurulan anlatıların temsil politikalarını dönüştürdüğünü belirtir. Tracey Emin'in çalışmaları, bu feminist teorik çerçeve içinde kadın bedeninin nesne değil özne olarak yeniden konumlandırılmasına katkı sağlar.

Pollock ve Jones'un yaklaşımları bir arada düşünüldüğünde, kadın sanatçının kendi bedeni ve deneyimi üzerinden ürettiği eserlerin, yalnızca bireysel bir ifade biçimi olarak değil, sanat tarihinin kurumsal ve kanonik yapısına yönelik eleştirel bir müdahale olarak da okunması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Bu perspektiften bakıldığında Emin'in mahrem nesneleri ve bedensel izleri kamusal sergileme alanına taşıması, yalnızca kişisel bir cesaret göstergesi değil, aynı zamanda sanat tarihinin kadın deneyimini dışlayan geleneksel sınırlarına yönelik bilinçli bir konumlanma olarak değerlendirilebilir.

2.5. Beden, Mahremiyet ve Kamusal Alan

Kavramsal çerçevenin son bileşeni, beden, mahremiyet ve kamusal alan kavramları arasındaki ilişkidir. Geleneksel olarak beden, kamusal söylemin dışında bırakılan, özel alana ait bir varlık biçimi olarak konumlandırılmıştır. Ancak çağdaş sanat pratiklerinde, özellikle 1960'lardan

ISSN
3023-5480

itibaren gelişen beden sanatı geleneğinde, beden doğrudan bir ifade ve temsil aracına dönüşmüştür.

Mahremiyetin kamusal alana taşınması, yalnızca bir içerik meselesi değil, aynı zamanda bir mekân ve görünürlük meselesidir. Bir nesnenin ya da deneyimin özel alandan çıkarılıp galeri gibi kamusal bir mekânda sergilenmesi, o nesnenin toplumsal anlamını da dönüştürür. Bu bağlamda Emin'in üretimi, mahrem olanın kamusallaşması sürecinde hem nesnelerin fiziksel konumunu hem de bu nesnelerin toplumsal olarak nasıl okunduğunu aynı anda dönüştüren bir pratik olarak değerlendirilebilir. Bu kavramsal zemin, çalışmanın bulgular bölümünde My Bed adlı eserin analizinde doğrudan işletilmektedir.

2.6. Otobiyografik Sanatta Zaman, Tekrar ve Seri Üretim

Kavramsal çerçevenin bir diğer önemli bileşeni, otobiyografik sanat pratiklerinde zamansallığın nasıl kurulduğu meselesidir. Geleneksel anlatı biçimlerinde zaman genellikle doğrusal bir sıralamayla, yani başlangıç, gelişme ve sonuç örüntüsüyle kurgulanır. Ancak travma kuramının da işaret ettiği gibi, travmatik deneyimin zamansallığı bu doğrusal modele uymaz; olay, tek bir anda değil, sürekli tekrar eden bir geri dönüş biçiminde yaşanır. Bu durum, otobiyografik sanat pratiklerinde de benzer bir zamansal yapı doğurur: sanatçı, aynı temayı farklı malzemeler ve farklı biçimlerle defalarca yeniden ele alır.

Tracey Emin'in üretiminde bu tekrarlılık ilkesi açıkça gözlemlenebilir. Sanatçı, kayıp, terk edilme, cinsellik ve annelik gibi temaları çizim, tekstil, neon, fotoğraf ve heykel gibi farklı mecralarda defalarca yeniden işler. Bu durum, tek bir eserin travmatik deneyimi "tamamlayamayacağı", dolayısıyla üretimin sürekli bir tekrar ve yeniden çalışma süreci olarak devam etmesi gerektiği biçiminde okunabilir. Smith ve Watson'ın otobiyografik anlatı kuramında vurguladığı gibi, yaşam anlatıları hiçbir zaman "tamamlanmış" bir benlik sunmaz; aksine benlik, her yeni anlatım eyleminde yeniden kurulur. Bu yaklaşım, Emin'in üretiminin neden tek bir eser etrafında değil, birbiriyle ilişkili geniş bir eser ağı etrafında okunması gerektiğini açıklamaktadır.

Seri üretim ilkesi aynı zamanda izleyicinin sanatçıyla kurduğu ilişkiyi de dönüştürür. Emin'in eserlerini zaman içinde takip eden bir izleyici, sanatçının biyografisini parça parça, birbirini tamamlayan görsel "bölümler" aracılığıyla deneyimler. Bu deneyim biçimi, Hirsch'in postmemory kavramsallaştırmasında işaret ettiği kuşaklar arası aktarım sürecine benzer biçimde, izleyicinin sanatçının deneyimine zamansal ve duygusal olarak dahil olmasını sağlar.

2.7. İlgili Alanyazın: Otobiyografik Sanatta Karşılaştırmalı Bağlam

Emin'in pratiğini daha geniş bir sanat tarihi bağlamına yerleştirebilmek için, otobiyografik ve itiraf niteliği taşıyan üretim geleneği içinde yer alan diğer sanatçılara da kısaca değinmek gerekmektedir. Louise Bourgeois'nın heykel ve tekstil temelli üretimi, çocukluk anılarını ve aile içi ilişkileri doğrudan malzeme aracılığıyla işlemesi bakımından Emin'in pratiğine yakın bir kavramsal zemin paylaşır. Bourgeois'nın örümcek heykelleri ve kumaş temelli figüratif çalışmaları, bireysel belleğin nesneler aracılığıyla nasıl somutlaştırılabileceğine dair önemli bir öncül oluşturur.

Benzer şekilde Nan Goldin'in fotoğraf çalışmaları, sanatçının kendi yakın çevresini, arkadaşlıklarını, aşk ilişkilerini ve kayıplarını doğrudan belgeleyen bir pratik sunar. Goldin'in "The Ballad of Sexual Dependency" adlı fotoğraf serisi, mahrem anların doğrudan kamusal sergileme alanına taşınması bakımından Emin'in üretimiyle yakın bir ilişki içindedir. Ancak Emin'in üretimi, bu iki sanatçıdan farklı olarak, çoğunlukla fotoğrafik ya da heykelsi bir aracılıktan ziyade, doğrudan gerçek nesnenin (örneğin gerçek bir yatağın) kendisini sergileme alanına taşıması bakımından ayrışır. Bu fark, izleyici ile eser arasındaki yüzleşmeyi daha da yoğunlaştıran bir stratejidir.

ISSN
3023-5480

Bu karşılaştırmalı bağlam, Emin'in üretiminin izole bir vaka olmadığını, aksine 20. yüzyılın son çeyreğinde özellikle kadın sanatçılar arasında yaygınlaşan bir eğilimin parçası olduğunu göstermektedir. Ancak her sanatçının mahremiyet ile kamusallık, belgeleme ile temsil arasındaki ilişkiyi farklı biçimsel stratejilerle müzakere ettiği de belirtilmelidir. Bu çalışmanın sonuç bölümünde, bu karşılaştırmalı bağlamın ileride nasıl daha sistematik biçimde araştırılabileceğine ilişkin öneriler sunulmaktadır.

2.8. Sanat, İfşa ve Terapi Arasındaki Sınır

Otobiyografik ve itiraf niteliği taşıyan sanat pratiklerinin değerlendirilmesinde sıklıkla karşılaşılan bir kavramsal güçlük, bu tür üretimlerin sanatsal bir strateji mi yoksa kişisel bir terapi biçimi mi olduğu sorusudur. Bu çalışma, bu ayrımı keskin bir ikilik olarak değil, bir sürekliliğin iki ucu olarak ele almaktadır. Sanat yapıtının terapötik bir işlev taşıyabilmesi, onun estetik ve kavramsal bir üretim olma niteliğini ortadan kaldırmaz; aksine, LaCapra'nın "working through" kavramsallaştırmasında da görüldüğü gibi, travmanın işlenmesi süreci, biçimsel ve estetik kararlarla iç içe geçebilir.

Bununla birlikte, bu çalışma Emin'in üretimini bir terapi biçimi olarak değil, bilinçli biçimsel ve kavramsal kararlar aracılığıyla inşa edilmiş bir sanat pratiği olarak ele almaktadır. Sanatçının malzeme seçimi, mekânsal düzenleme kararları, sergileme bağlamı ve dilsel ifadelerin biçimlendirilmesi, kişisel deneyimin doğrudan, arabuluculuktan yoksun bir aktarımından ziyade, bu deneyimin belirli estetik stratejiler aracılığıyla yeniden kurgulandığını göstermektedir. Bu ayrım, çalışmanın üçüncü bölümünde açıklanan görsel analiz yönteminin, eserleri yalnızca içerik düzeyinde değil, biçimsel ve bağlamsal düzeylerde de incelemesinin kuramsal gerekçesini oluşturmaktadır.

3. YÖNTEM VE ARAŞTIRMA TASARIMI

Bu araştırma, çağdaş sanat bağlamında Tracey Emin'in üretimlerini travma, bellek ve otobiyografik anlatı ekseninde incelemeyi amaçlayan nitel bir çalışmadır. Çalışma, sanat eserlerini yalnızca estetik nesneler olarak değil, anlam üretimi sağlayan kültürel ve görsel metinler olarak ele almaktadır. Bu doğrultuda araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi ve görsel analiz yaklaşımına dayanmaktadır.

3.1. Araştırma Modeli

Araştırma, yorumlayıcı (interpretive) paradigma çerçevesinde tasarlanmıştır. Bu yaklaşım, sanat eserlerinin anlamının nesnel ve tekil bir gerçeklik olarak değil, bağlam içinde üretilen çok katmanlı bir yapı olarak ele alınmasını sağlar. Bu nedenle Emin'in eserleri, yalnızca içerik düzeyinde değil, aynı zamanda biçimsel ve sembolik düzeylerde de analiz edilmiştir.

3.2. Veri Toplama Yöntemi

Araştırmada kullanılan veriler üç ana kaynaktan elde edilmiştir: (1) sanatçının seçilmiş eserleri, (2) müze ve galeri katalogları, (3) akademik literatür ve sanat tarihi çalışmaları. Özellikle sanatçının üretimleri arasında yer alan aşağıdaki eserler analiz kapsamına alınmıştır: My Bed; Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995; seçilmiş neon yerleştirmeleri; çizimler ve otoportre niteliği taşıyan çalışmalar.

3.3. Görsel Analiz Yöntemi

Görsel analiz, sanat eserlerinin biçim, içerik, bağlam ve anlam ilişkileri üzerinden yorumlanmasını sağlayan bir yöntemdir. Bu araştırmada eserler aşağıdaki dört temel kategori üzerinden değerlendirilmiştir: biçimsel analiz (renk, kompozisyon, materyal ve mekân kullanımı); sembolik analiz (nesnelerin ve imgelerin taşıdığı anlamlar); bağlamsal analiz

ISSN
3023-5480

(eserlerin üretildiği sosyal ve kültürel koşullar); kuramsal analiz (travma, bellek ve feminist teori ile ilişkilendirme).

3.4. Eser Seçim Kriterleri

Seçilen eserler şu kriterlere göre belirlenmiştir: sanatçının otobiyografik pratiğini temsil etmesi; travma ve bellek temalarını doğrudan içermesi; uluslararası sanat literatüründe tartışılmış olması; görsel analiz için yeterli materyal sunması. Bu kriterler doğrultusunda Emin'in özellikle 1990 sonrası üretimleri çalışmanın merkezine alınmıştır.

3.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, yalnızca seçilmiş eserler üzerinden yürütülen bir görsel analiz ile sınırlıdır. Sanatçının tüm üretimi kapsam dışında bırakılmıştır. Ayrıca araştırma, psikanalitik klinik değerlendirme yapmayı amaçlamamakta; travma kavramını sanat tarihi ve görsel kültür bağlamında ele almaktadır. Çalışma, birincil kaynak olarak eserlerin doğrudan fiziksel incelemesini değil, katalog, sergi dokümantasyonu ve ikincil akademik literatürü esas almaktadır; bu durum, araştırmanın bir diğer sınırlılığını oluşturmaktadır.

4. BULGULAR VE TARTIŞMA

4.1. Otobiyografik Temsil ve Travmanın Görselleştirilmesi

Çağdaş sanatın en belirgin eğilimlerinden biri, sanatçının kişisel yaşamını doğrudan üretim nesnesine dönüştürmesidir. Bu eğilim, özellikle Tracey Emin'in pratiğinde güçlü bir biçimde görünür hale gelmiştir. Emin'in eserlerinde travma, yalnızca anlatılan bir içerik değil; aynı zamanda biçimsel ve mekânsal olarak yapılandırılan bir görsel deneyimdir.

Travma kuramı bağlamında değerlendirildiğinde, sanatçının üretimleri doğrusal bir anlatı yerine parçalı, kesintili ve duygusal yoğunluğu yüksek bir yapı sunar. Bu yapı, Cathy Caruth'ın travmanın gecikmeli ve tekrar eden doğasına ilişkin yaklaşımıyla örtüşmektedir. Emin'in işleri, travmatik deneyimi temsil etmekten ziyade onu yeniden deneyimlenebilir bir görsel alan hâline getirir.

4.2. My Bed (1998): Mahremiyetin Kamusallaşması

My Bed, çağdaş sanat tarihinde otobiyografik anlatının en tartışmalı örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Eser, sanatçının kişisel kriz dönemine ait gerçek bir yatak, kirli çarşaflar, boş şişeler, sigara izmaritleri ve kişisel nesnelerden oluşmaktadır.

Bu çalışma, mahrem alanın doğrudan kamusal sergilemeye açılması nedeniyle sanat tarihinde bir kırılma noktası oluşturur. Geleneksel sanat anlayışında yatak, özel alanın ve bireysel mahremiyetin sembolü iken, Emin bu nesneyi kamusal bir sergi nesnesine dönüştürerek izleyiciyi rahatsız edici bir yakınlık deneyimine zorlar.

Travma kuramı açısından bakıldığında My Bed, travmatik deneyimin "temsil edilemezliği" yerine "kalıntılar aracılığıyla görünürlük" kazanmasını sağlar. Nesneler, travmanın doğrudan anlatımı değil, onun maddi izleri olarak işlev görür. Bu durum, Halbwachs'ın bellek anlayışıyla birlikte düşünüldüğünde, bireysel hafızanın maddi kültür aracılığıyla yeniden üretildiğini gösterir.

ISSN
3023-5480

Şekil 1. Tracey Emin, My Bed (1998). Kaynak: Tate Gallery, Londra .

Eserin mekânsal düzenlemesi de ayrıca dikkat çekicidir. Yatağın etrafında dağınık biçimde yerleştirilen kişisel eşyalar, belirli bir kompozisyon mantığından çok, gündelik yaşamın düzensizliğini olduğu gibi yansıtan bir dağınıklık sergiler. Bu dağınıklık, izleyicinin eserle kurduğu ilişkiyi estetik bir hazdan çok rahatsız edici bir tanıklığa dönüştürür. Bu bakımdan My Bed, geleneksel yerleştirme sanatının düzenleyici mantığına karşı, kontrolsüzlüğü ve kırılganlığı bilinçli biçimde ön plana çıkaran bir strateji izler.

4.3. Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995: Bellek ve İlişkisel İzler

Şekil 2. Tracey Emin, Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995 (1995). Saatchi Gallery, *Londra.*

Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995, sanatçının hayatında fiziksel veya duygusal yakınlık kurduğu kişilerin isimlerinin bir çadırın içine işlenmesiyle oluşturulmuştur. Bu eser, "uyumak" fiilini hem fiziksel hem de duygusal bir yakınlık biçimi olarak yeniden tanımlar.

ISSN
3023-5480

Bu bağlamda eser, bellek kuramı açısından Marianne Hirsch'in "postmemory" kavramıyla ilişkilendirilebilir. Burada bellek, yalnızca bireysel deneyimlerin toplamı değil; ilişkiler, izler ve duygusal bağlar aracılığıyla kurulan bir ağ yapısıdır.

Eserin mekânsal formu, hatırlamanın doğrusal olmayan doğasını temsil eder. İsimlerin bir çadırın içine dağınık biçimde yerleştirilmesi, belleğin düzenli değil parçalı yapısını görselleştirir. Bu durum, travmanın temsilinde görülen kırılma ve tekrar yapılarıyla da paralellik gösterir.

Ayrıca çadırın kendisi, hem koruyucu hem de kapatıcı bir mekân olarak çift anlamlılık taşır. Bir yandan içine girenleri dış dünyadan koruyan mahrem bir sığınak imgesi sunarken, diğer yandan içindeki isimler aracılığıyla sanatçının en özel ilişkilerini kamuya açık bir biçimde ifşa eder. Bu çelişkili yapı, mahremiyet ile kamusallık arasındaki gerilimi eserin merkezine yerleştirir ve izleyiciyi bu gerilimle doğrudan yüzleşmeye davet eder.

4.4. Neon İşler: Duygusal Dilin Görselleştirilmesi

Şekil 3. Tracey Emin, seçilmiş neon yerleştirmeler, Moco Museum, Londra.

Emin'in neon yerleştirmeleri, dilin doğrudan duygusal bir ifade aracına dönüştüğü çalışmalar olarak değerlendirilebilir. Bu işler genellikle aşk, kayıp, yalnızlık ve özlem temalarını kısa cümlelerle ifade eder. Neon yazının kamusal ve ticari estetiği, kişisel duygularla birleşerek çarpıcı bir gerilim yaratır.

Bu çalışmalar, feminist sanat tarihi açısından değerlendirildiğinde, duygusal deneyimin kamusal alanda görünür kılınması olarak okunabilir. Griselda Pollock'un da belirttiği gibi, kadın sanatçıların duygusal deneyimi ifade etme biçimleri, sanat tarihinin geleneksel sınırlarını yeniden tanımlar.

Neon işlerin biçimsel özellikleri de bu okumayı desteklemektedir. Neonun parlak, tekrarlayan ve kesintisiz ışığı, cümlelerin duygusal yoğunluğunu görsel olarak da vurgular; ışığın sürekliliği, ifade edilen özlem ya da kaybın bitmeyen doğasına gönderme yapar. Bu bakımdan neon işler, dilsel içerik ile biçimsel malzeme arasında doğrudan bir anlam ilişkisi kurarak, Emin'in genel üretimindeki biçim-içerik bütünlüğünü örnekleyen bir alt küme oluşturur.

4.5. Çizimler ve Otoportre Niteliği Taşıyan Çalışmalar

Emin'in kağıt üzerine çalışmaları ve otoportre niteliği taşıyan üretimleri, sanatçının bedenini doğrudan temsilin öznesi hâline getirdiği bir başka üretim alanını oluşturur. Bu çalışmalarda

ISSN
3023-5480

çizgi, çoğu zaman kesintili, tekrarlayan ve kontrolsüz bir el hareketiyle üretilmiş izlenimi verir; bu durum, biçimsel düzeyde travma kuramının vurguladığı kırılma ve tekrar yapısıyla doğrudan örtüşür.

Şekil 4. Tracey Emin, seçilmiş çizim ve otoportre çalışmaları.

Amelia Jones'un beden sanatına ilişkin yaklaşımı doğrultusunda değerlendirildiğinde, bu çizimler sanatçının bedenini izleyicinin nesneleştirici bakışına sunulan pasif bir yüzey olmaktan çıkarıp, bedenin kendi deneyimini doğrudan ifade ettiği bir özneye dönüştürür. Otoportrelerde sıklıkla görülen kırılgan, çıplak ya da savunmasız beden imgeleri, geleneksel çıplak beden temsillerinin aksine, izleyiciye yönelik bir haz nesnesi olarak değil, sanatçının kendi öznelliğini ortaya koyduğu bir ifade biçimi olarak sunulur.

Bu üretim alanı, çalışmanın önceki bölümlerinde ele alınan My Bed ve Everyone I Have Ever Slept With ile birlikte düşünüldüğünde, Emin'in pratiğinde bedenin, nesnenin ve dilin birbirini tamamlayan üç ayrı ifade kanalı olarak işlediğini göstermektedir.

4.6. Feminist Sanat Tarihi Bağlamında Bütüncül Değerlendirme

Buraya kadar ele alınan eserler bir arada değerlendirildiğinde, Emin'in üretiminin feminist sanat tarihi açısından çift yönlü bir katkı sunduğu görülmektedir. Birincisi, sanatçı kendi bedenini ve kişisel deneyimini doğrudan üretim nesnesine dönüştürerek, kadın öznenin sanat tarihinde çoğunlukla temsil edilen değil temsil eden konumuna geçmesini sağlar. İkincisi, mahrem ve duygusal olanı kamusal sergileme alanına taşıyarak, sanat tarihinin geleneksel olarak "önemsiz" ya da "özel" kabul ettiği deneyim alanlarını eleştirel bir görünürlüğe kavuşturur.

Bu bütüncül değerlendirme, Pollock'un sanat tarihinin yeniden yazılması gerektiği yönündeki argümanını somut bir vaka üzerinden örneklendirmesi bakımından önemlidir. Emin'in üretimi,

ISSN
3023-5480

yalnızca kadın deneyimini konu edinen bir sanat pratiği değil, aynı zamanda bu deneyimin nasıl temsil edilebileceğine dair yeni biçimsel stratejiler öneren bir pratik olarak okunmalıdır.

4.11. Tartışma: Travma, Bellek ve Görsel Anlatı

Elde edilen bulgular, Emin'in sanatının yalnızca bireysel bir otobiyografi olmadığını, aynı zamanda travma ve belleğin görsel olarak yeniden üretildiği bir alan olduğunu göstermektedir. Sanatçı, kişisel deneyimi kamusal alana taşıyarak izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp duygusal bir tanık konumuna yerleştirir.

Bu durum, travmanın yalnızca bireysel bir psikolojik durum olmadığını; aynı zamanda kültürel ve estetik bir temsil biçimi olduğunu ortaya koyar. Emin'in eserlerinde bellek, nesneler, mekân ve dil aracılığıyla sürekli yeniden kurulan dinamik bir yapı olarak görünür hale gelir.

Çalışmanın bulguları, giriş bölümünde ortaya konan üç araştırma sorusuna da yanıt sunmaktadır. Birinci soruya ilişkin olarak, travmatik deneyimin parçalanma, tekrar, dağınıklık ve maddi kalıntı gibi biçimsel stratejiler aracılığıyla görselleştirildiği görülmüştür. İkinci soruya ilişkin olarak, bireysel belleğin isim listeleri, mekânsal yerleştirmeler ve dilsel ifadeler aracılığıyla kolektif bir anlam düzlemine taşındığı belirlenmiştir. Üçüncü soruya ilişkin olarak ise Emin'in üretiminin, kadın bedenini ve deneyimini nesne konumundan özne konumuna taşıyan bir temsil politikası önerdiği ortaya konmuştur.

4.8. Aplike Battaniyeler ve Tekstil Üretimi: Ev, Aidiyet ve Kayıp

Şekil 5. Tracey Emin, seçilmiş aplike battaniye çalışmaları.

ISSN
3023-5480

Emin'in üretiminde önemli bir yer tutan aplike battaniyeler ve tekstil işleri, geleneksel olarak "kadın işi" ya da el sanatı olarak kodlanmış bir üretim biçimini çağdaş sanatın merkezine taşıması bakımından ayrıca incelenmeye değerdir. Battaniye, kumaş ve dikiş gibi malzemeler, tarihsel olarak ev içi emeğe, bakıma ve mahremiyete atfedilen bir sembolik yük taşır; bu nedenle bu malzemelerin sanat nesnesi hâline getirilmesi, feminist sanat tarihinin de sıklıkla vurguladığı gibi, "yüksek sanat" ile "el sanatı" arasındaki hiyerarşik ayrıma yönelik örtük bir eleştiri işlevi görür.

Bu işlerde sıklıkla yer alan yazılı ifadeler, itiraf niteliğindeki kısa cümleler ve otobiyografik göndermeler, battaniyenin geleneksel olarak temsil ettiği koruma ve sıcaklık imgesiyle gerilim içinde bir anlam üretir. Bir yandan battaniye, güvenli ve tanıdık bir ev içi nesnesini çağrıştırırken, diğer yandan üzerine işlenen cümleler kayıp, terk edilme ya da travmatik anıları görünür kılar. Bu çift anlamlılık, Halbwachs'ın toplumsal çerçeveler içinde şekillenen bellek anlayışıyla birlikte düşünüldüğünde, ev ve aidiyet kavramlarının da bireysel belleğin toplumsal olarak kodlanmış taşıyıcıları olduğunu göstermektedir.

4.9. Eleştirel Alımlama ve Kamuoyu Tartışmaları

Emin'in üretimi, sanat eleştirisi ve genel kamuoyu tarafından da yoğun biçimde tartışılmıştır. Özellikle My Bed'in 1999 yılında Turner Ödülü'ne aday gösterilmesi, İngiliz basınında ve sanat çevrelerinde geniş yankı uyandırmış; eser, bir kesim tarafından çağdaş sanatın sınırlarını genişleten cesur bir müdahale, başka bir kesim tarafından ise sanatsal değeri tartışmalı bir provokasyon olarak değerlendirilmiştir. Bu kutuplaşmış alımlama biçimi, aslında eserin kendisinin taşıdığı temel gerilimi, yani mahrem olanın kamusal sanat kurumları içinde nasıl konumlandırılacağı sorusunu da yansıtmaktadır.

Bu tartışmalar, yalnızca eserin biçimsel niteliklerine ilişkin değil, aynı zamanda kadın sanatçının kendi bedeni ve mahrem deneyimi üzerinden üretim yapmasının toplumsal olarak nasıl karşılandığına ilişkin daha geniş bir tartışmayı da açığa çıkarmaktadır. Reckitt ve Phelan'ın da vurguladığı gibi, kadın sanatçıların bedensel ve duygusal deneyimi merkeze alan üretimleri, tarihsel olarak erkek sanatçıların benzer temaları işlediği eserlere kıyasla daha sık "aşırı kişisel" ya da "narsisistik" olarak nitelendirilmiş; bu durum, feminist sanat eleştirisinin sıklıkla işaret ettiği çifte standardı görünür kılmaktadır. Bu bağlamda Emin'in eserlerine yönelik kamuoyu tepkileri, çalışmanın kavramsal çerçevesinde ele alınan feminist sanat tarihi tartışmalarının güncel bir vaka üzerinden somutlaşmasını sağlamaktadır.

4.10. Bulguların Kuramsal Çerçeveyle Bütünleştirilmesi

Çalışmanın buraya kadar sunulan bulguları, ikinci bölümde ortaya konan dört kuramsal eksen ile birlikte okunduğunda tutarlı bir örüntü sergilemektedir. Travma kuramı ekseninde, Emin'in eserlerinin doğrusal anlatı yerine parçalı, tekrar eden ve maddi kalıntılara dayalı bir görsel dil kurduğu görülmüştür. Bellek kuramı ekseninde, bireysel anıların isim listeleri, mekânsal düzenlemeler ve tekstil yüzeyleri aracılığıyla kolektif ve ilişkisel bir yapıya dönüştüğü belirlenmiştir. Otobiyografik sanat ve itiraf estetiği ekseninde, sanatçının kişisel deneyimini filtrelemeden sanat nesnesine dönüştürdüğü ve bunun izleyiciyle kurulan estetik mesafeyi ortadan kaldırdığı tespit edilmiştir. Feminist sanat tarihi ekseninde ise Emin'in üretiminin kadın bedenini ve emeğini nesne konumundan özne konumuna taşıyan bir temsil politikası önerdiği ortaya konmuştur.

Bu dört eksenin bir arada işlemesi, çalışmanın başında ileri sürülen temel iddiayı doğrulamaktadır: Emin'in sanatı, bireysel bir itirafın ötesinde, travma ve belleği kamusal bir estetik deneyime dönüştüren özgün ve tutarlı bir görsel anlatı sistemidir.

ISSN
3023-5480

4.12. Karşılaştırmalı Değerlendirme: Bourgeois ve Goldin Bağlamında Emin

Çalışmanın kavramsal çerçevesinde kısaca değinilen Louise Bourgeois ve Nan Goldin karşılaştırması, bulgular ışığında biraz daha derinleştirilebilir. Bourgeois'nın heykel ve tekstil temelli üretimiyle karşılaştırıldığında, Emin'in aplike battaniyeleri benzer bir malzeme mantığı taşımakla birlikte, Bourgeois'nın daha çok soyutlama ve sembolik dönüştürme yoluyla ilerleyen üretim biçiminin aksine, Emin doğrudan yazılı otobiyografik ifadeleri yüzeye taşıyarak daha az arabuluculuğa dayanan bir strateji izler. Bu durum, iki sanatçının da bellek ve travmayı malzeme aracılığıyla işlemesine karşın, mahremiyetin kamusal alana taşınma derecesinin farklılaştığını göstermektedir.

Nan Goldin'in fotoğraf pratiğiyle karşılaştırıldığında ise, Goldin'in "anlık" ve "belgesel" estetiği ile Emin'in nesne temelli, kalıcı ve fiziksel olarak kalıntı bırakan üretimi arasında önemli bir fark bulunmaktadır. Goldin'in fotoğrafları belirli bir ana tanıklık ederken, Emin'in My Bed gibi eserleri, zamanın belirli bir kesitinin fiziksel kalıntısını doğrudan sergileme alanına taşır. Bu karşılaştırma, çalışmanın travma kuramı ekseninde ortaya koyduğu "kalıntı aracılığıyla görünürlük" argümanının, Emin'in üretimine özgü bir strateji olduğunu; bu stratejinin fotoğrafik belgeleme ya da heykelsi soyutlamadan farklı bir temsil mantığı taşıdığını doğrulamaktadır.

4.13. Annelik, Kayıp ve Bedensel Deneyim

Emin'in üretiminde tekrarlayan bir diğer tema, annelik, doğurganlık ve bedensel kayıp deneyimidir. Sanatçının bu temaları ele alan çizim ve video çalışmaları, kadın bedeninin toplumsal olarak konuşulması güç kabul edilen deneyimlerini doğrudan görünür kılması bakımından dikkat çekicidir. Bu üretimler, geleneksel sanat tarihinde annelik temasının genellikle idealize edilmiş ya da sembolik bir çerçevede ele alınmasının aksine, bedensel kırılganlığı ve duygusal karmaşıklığı ön plana çıkaran bir yaklaşım sergiler.

Bu temaların travma kuramı çerçevesinde okunması, bedensel deneyimin de tıpkı ilişkisel ve duygusal deneyimler gibi doğrusal olmayan bir anlatı yapısı içinde temsil edildiğini göstermektedir. Sanatçının bu üretimlerinde sıklıkla görülen kesintili çizgi çalışmaları ve kısa, doğrudan yazılı ifadeler, bedensel deneyimin dilsel olarak tam anlamıyla ifade edilemeyen yönlerine işaret eder. Bu bakımdan söz konusu üretimler, çalışmanın 2.1 numaralı bölümünde ele alınan Caruth'un travmanın temsil edilemezliğine ilişkin argümanını, bedensel ve üreme deneyimi bağlamında somutlaştırmaktadır.

Feminist sanat tarihi açısından değerlendirildiğinde, bu üretimler kadın bedeninin yalnızca arzu nesnesi ya da idealize edilmiş bir figür olarak değil, aynı zamanda acı, belirsizlik ve karar süreçlerinin yaşandığı somut bir deneyim alanı olarak temsil edilmesine katkı sağlamaktadır. Bu yönüyle Emin'in üretimi, Jones'un beden sanatına ilişkin yaklaşımıyla tutarlı biçimde, bedeni nesne konumundan özne konumuna taşıyan bir temsil stratejisi sürdürmektedir.

4.14. Kurumsal Tanınma ve Sanat Piyasasındaki Konumlanma

Emin'in kariyeri, başlangıçta sanat kurumları tarafından tartışmalı biçimde karşılanan bir üretimin, zaman içinde nasıl kurumsal tanınma kazanabileceğine dair de önemli bir vaka sunar. Sanatçının Young British Artists (YBA) kuşağı içindeki konumu, 1990'ların ortasından itibaren İngiliz çağdaş sanat sahnesinin uluslararası görünürlük kazanmasında etkili olmuştur. Zaman içinde Emin, Royal Academy of Arts bünyesinde profesörlük ve akademisyenlik gibi kurumsal görevler üstlenmiş; üretimi, başlangıçtaki tartışmalı alımlanmasının aksine, çağdaş İngiliz sanatının kurumsal kanonu içinde giderek merkezi bir konum kazanmıştır.

Bu kurumsallaşma süreci, çalışmanın feminist sanat tarihi eksenindeki tartışmasıyla birlikte okunduğunda, ilginç bir gerilim ortaya koymaktadır: bir yandan Emin'in üretimi, sanat

ISSN
3023-5480

kurumlarının geleneksel olarak dışladığı mahrem ve bedensel deneyimi görünür kılarak eleştirel bir işlev üstlenirken, diğer yandan sanatçının kendisi zamanla bu kurumların içine dahil olmuştur. Bu durum, feminist sanat eleştirisinde sıklıkla tartışılan bir soruna işaret etmektedir: kurumsal olarak tanınan bir eleştirel pratiğin, eleştirdiği yapıyla kurduğu ilişkinin niteliği. Bu çalışma bu soruyu ayrıntılı biçimde ele almamakla birlikte, gelecekteki araştırmalar için önemli bir tartışma alanı olarak işaret etmektedir.

4.15. Fotoğrafik Otoportreler: Kamusal Bakış ve Bedenin Yeniden Sahiplenilmesi

Şekil 6. Tracey Emin, I've Got It All (2000) ve ilgili fotoğrafik otoportreler.

Emin'in fotoğraf temelli otoportreleri, sanatçının kendi bedenini doğrudan kadrajın merkezine yerleştirdiği bir başka üretim alanını oluşturur. Bu çalışmalarda sanatçı, sıklıkla kendi bedenini parasal, cinsel ya da duygusal kırılganlıkla ilişkili nesnelerle (örneğin para, mücevher ya da kişisel eşyalarla) bir arada konumlandırarak, kadın bedeninin toplumsal olarak değerlendirilme biçimlerine doğrudan gönderme yapan bir görsel dil kurar.

Bu tür otoportrelerin biçimsel analizi, sanatçının kendi bedenini pasif bir seyir nesnesi olarak sunmadığını, aksine doğrudan kameraya bakan, izleyiciyle göz teması kuran bir poz dili benimsediğini göstermektedir. Bu görsel strateji, Jones'un beden sanatına ilişkin öznellik tartışmasıyla doğrudan örtüşmektedir: sanatçı, kendi bedenini izleyicinin bakışına pasif biçimde sunmak yerine, bu bakışı karşılayan ve sorgulayan bir konum alır.

Bu üretim alanı, aynı zamanda çalışmanın 2.4 numaralı bölümünde ele alınan feminist sanat tarihi tartışmasını da somutlaştırmaktadır. Griselda Pollock'un sanat tarihinde kadın bedeninin genellikle erkek sanatçının ve erkek izleyicinin bakışına göre kurgulandığı yönündeki eleştirisi, Emin'in otoportrelerinde bu geleneksel bakış ilişkisinin tersine çevrilmesiyle doğrudan bir karşılık bulmaktadır. Sanatçı, kendi bedeninin temsilini kendi kontrolü altında tutarak, geleneksel olarak nesneleştirici olan bakışı, öznel bir ifade aracına dönüştürmektedir.

ISSN
3023-5480

4.16. Genel Değerlendirme: Bir Görsel Anlatı Sistemi Olarak Emin'in Üretimi

Bulgular bölümünde ayrı ayrı ele alınan eserler ve üretim alanları, bir arada değerlendirildiğinde, tekil vakalardan öte, birbiriyle ilişkili bir görsel anlatı sistemi oluşturduğu görülmektedir. My Bed'in maddi kalıntı stratejisi, Everyone I Have Ever Slept With'in ilişkisel ağ yapısı, neon işlerin dilsel-duygusal gerilimi, çizim ve otoportrelerin bedensel öznellik vurgusu, aplike battaniyelerin ev ve aidiyet teması, annelik ve kayba ilişkin üretimlerin bedensel kırılganlık vurgusu ile fotoğrafik otoportrelerin bakış ilişkisini tersine çeviren stratejisi, farklı malzeme ve mecralar üzerinden aynı temel meseleyi, yani mahrem deneyimin kamusal bir estetik dile nasıl dönüştürülebileceği meselesini işlemektedir.

Bu bütüncül bakış, çalışmanın başında ileri sürülen iddiayı güçlendirmektedir: Emin'in sanatı, birbirinden bağımsız otobiyografik itiraflar dizisi değil, travma, bellek ve kimlik arasındaki ilişkiyi sistematik biçimde araştıran, kendi içinde tutarlı bir görsel dil geliştirmiş bir sanatsal projedir. Bu sistemin tutarlılığı, yalnızca tematik tekrarlarda değil, aynı zamanda farklı eserler arasında gözlemlenebilen ortak biçimsel stratejilerde (parçalılık, tekrar, maddi kalıntı, doğrudan dilsel ifade ve bedensel özneleşme) de kendini göstermektedir. Bu nedenle çalışma, Emin'in üretimini tekil eserler düzeyinde değil, bütüncül bir sistem düzeyinde okumanın, sanatçının çağdaş sanata katkısını daha doğru biçimde değerlendirmeyi mümkün kıldığı sonucuna ulaşmaktadır.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, Tracey Emin'in sanat üretimini travma kuramı, bellek çalışmaları ve feminist sanat tarihi perspektiflerini bir araya getiren bütüncül bir çerçevede incelemiştir. Araştırma bulguları, Emin'in eserlerinin yalnızca bireysel bir otobiyografik itiraf pratiği olmadığını; aksine, travmatik deneyimi ve bireysel belleği kamusal bir estetik deneyime dönüştüren özgün bir görsel anlatı sistemi kurduğunu göstermektedir. My Bed, mahrem alanın kamusallaşması yoluyla travmanın maddi kalıntılar üzerinden görünür kılınmasını örneklerken; Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995, ilişkisel belleğin doğrusal olmayan, ağ benzeri bir yapı içinde dışa vurulmasını sağlamaktadır. Neon işler, duygusal dilin kamusal bir görsel idiom aracılığıyla ifade edilmesini mümkün kılarken; çizim ve otoportre niteliği taşıyan çalışmalar, bedenin nesne konumundan özne konumuna geçişini görselleştirmektedir.

Çalışmanın feminist sanat tarihi bağlamındaki temel sonucu, Emin'in üretiminin kadın öznenin deneyimini sanat tarihinin merkezine yerleştiren bir temsil politikası önerdiğidir. Bu bulgu, Griselda Pollock'un sanat tarihinin yeniden yazılması gerektiği yönündeki kuramsal argümanını somut bir sanatsal pratik üzerinden desteklemektedir. Aynı zamanda çalışma, travma ve bellek kuramlarının sanat tarihi araştırmalarına disiplinlerarası bir çerçeve sunabileceğini; bu kuramların yalnızca edebiyat veya kültürel çalışmalar alanına özgü olmadığını, görsel sanatların analizinde de açıklayıcı bir potansiyele sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Çalışma, Türkçe sanat tarihi ve görsel kültür alan yazınına da katkı sunmayı amaçlamaktadır. Türkçe alanyazında travma kuramı ve bellek çalışmalarının genellikle edebiyat, sinema ve kültürel çalışmalar bağlamında ele alındığı, görsel sanatlar ve çağdaş sanat pratikleri üzerinden sistematik biçimde uygulanmasının ise sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu çalışmanın önerdiği dört eksenli kavramsal çerçeve (travma kuramı, bellek çalışmaları, otobiyografik sanat/itiraf estetiği ve feminist sanat tarihi), yalnızca Emin'in üretimine değil, benzer otobiyografik ve itiraf niteliği taşıyan diğer çağdaş sanat pratiklerine de uygulanabilecek bir analitik model sunmaktadır. Bu bakımdan çalışmanın kavramsal çerçevesi, yöntemsel bir katkı olarak da değerlendirilebilir.

ISSN
3023-5480

Araştırmanın bulguları, çağdaş sanat eğitiminde otobiyografik üretimlerin değerlendirilmesine yönelik uygulamalara da katkı sunabilir. Sanat eğitimcilerinin, öğrencilerin kişisel deneyimlerini sanat üretimine dahil etme süreçlerinde, travma kuramı ve bellek çalışmalarından yararlanarak daha bilinçli bir pedagojik yaklaşım geliştirebilecekleri değerlendirilmektedir. Ayrıca müze ve galerilerin, bu tür otobiyografik eserleri sergileme pratiklerinde, izleyici ile eser arasındaki mahremiyet-kamusallık geriliminin küratöryel metinler aracılığıyla nasıl çerçevelendirileceği konusunda da bu çalışmanın kavramsal çerçevesinden yararlanılabilir.

Çalışmanın belirli sınırlılıkları bulunmaktadır. Araştırma, sanatçının tüm üretimini değil, belirli kriterlere göre seçilmiş sınırlı sayıda eseri kapsamaktadır. Ayrıca çalışma, birincil kaynak olarak eserlerin doğrudan fiziksel incelemesine değil, katalog ve ikincil akademik literatüre dayanmaktadır.

Yazar Katkıları

Çalışmanın kavramsallaştırılması, kuramsal çerçevenin oluşturulması, veri toplama, görsel analiz, yazım ve düzenleme süreçleri tek yazar tarafından yürütülmüştür. Yazar, araştırma tasarımından sonuç ve önerilerin yazımına kadar tüm süreçlerde tam sorumluluk üstlenmiştir

KAYNAKLAR

Assmann, J. (2011). Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination. Cambridge University Press.

Brown, N. (2006). Tracey Emin. Tate Publishing.

Caruth, C. (1996). Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history. Johns Hopkins University Press.

Bourgeois, L. & Bernadac, M-L. (1998). Destruction of the father/reconstruction of the father: Writings and interviews 1923-1997. Violette Editions.

Doy, G. (2005). Picturing the self: Changing views of the subject in visual culture. I.B. Tauris.

Emin, T. (2005). Strangeland. Sceptre.

Goldin, N. (1986). The ballad of sexual dependency. Aperture.

Halbwachs, M. (1992). On collective memory (L. A. Coser, Ed. & Trans.). University of Chicago Press.

Hirsch, M. (2012). The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust. Columbia University Press.

Jones, A. (1998). Body art/performing the subject. University of Minnesota Press.

LaCapra, D. (2001). Writing history, writing trauma. Johns Hopkins University Press.

Merck, M. & Townsend, C. (Eds.). (2002). The art of Tracey Emin. Thames & Hudson.

Mulvey, L. (1989). Visual and other pleasures. Palgrave Macmillan.

Pollock, G. (1988). Vision and difference: Femininity, feminism and histories of art. Routledge.

Pollock, G. (2003). Vision and difference: Feminism, femininity and the histories of art (2nd ed.). Routledge.

Reckitt, H. & Phelan, P. (2001). Art and feminism. Phaidon Press.

Smith, S. & Watson, J. (2010). Reading autobiography: A guide for interpreting life narratives (2nd ed.). University of Minnesota Press.

ISSN
3023-5480

Görsel Kaynakları

Şekil 1 (My Bed, 1998): Tate Gallery, Londra – https://www.tate.org.uk

Şekil 2 (Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995): Saatchi Gallery, Londra

https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/contemporary-art/tracey-emin-everyone-i-have-ever-slept-with/

Şekil 3 (Neon yerleştirmeleri): Moco Museum, Londra, https://www.mocomuseum.com/artists/london/tracey-emin-in-london/ ;

Şekil 4 (Çizim ve otoportreler): https://www.xavierhufkens.com/artists/tracey-emin?modal=artist-related-artworks#artwork-5

Şekil 5 (Aplike battaniyeler): https://www.xavierhufkens.com/artists/tracey-emin?modal=artist-related-artworks#artwork-23

Şekil 6 (Fotoğrafik otoportreler, I've Got It All, 2000): Denver Sanat Müzesi https://www.denverartmuseum.org/en/object/2001.721