



T.C.  
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANASANAT DALI

**BELLEK METAFORLARININ SANAT NESNESİNE DÖNÜŞÜMÜ**

YÜKSEK LİSANS

Nazan BERK EDİS

DANIŞMAN  
Prof. Esra SAĞLIK

2022 Muğla

T.C.  
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANASANAT DALI

**BELLEK METAFORLARININ SANAT NESNESİNE DÖNÜŞÜMÜ**

YÜKSEK LİSANS

Nazan BERK EDİS

DANIŞMAN  
Prof. Esra SAĞLIK

2022 Muğla

T.C.  
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANASANAT DALI

**BELLEK METAFORLARININ SANAT NESNESİNE DÖNÜŞÜMÜ**

Hazırlayan  
Nazan BERK EDİS  
1941001003

Sosyal Bilimler Enstitüsünce  
Yüksek Lisans  
Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tez

Tezin Sözlü Savunma Tarihi : 17/06/2022  
Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: .../...../2022

Tez Danışmanı: Prof. Esra SAĞLIK .....

Jüri Üyesi: Prof. Bülent ÇINAR .....

Jüri Üyesi: Doç. Deniz C. KOŞAR .....

Enstitü Müdürü:

2022 - Muğla

## TUTANAK

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 27/05/2022 tarih ve 14812 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **24/6** maddesine göre, Heykel Anasanat Dalı **Tezli Yüksek Lisans Programı** öğrencisi Nazan BERK EDİS'in "BELLEK METAFORLARININ SANAT NESNESİNE DÖNÜŞÜMÜ" adlı tezini incelemiş ve aday 17/06/2022 tarihinde saat 14.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 75 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin **kabul** edildiğine oy birliği ile karar verildi.

Tez Danışmanı  
Esra SAĞLIK

Üye  
Prof. Bülent ÇINAR

Üye  
Doç. Deniz C. KOŞAR

## YEMİN

Yüksek Lisans olarak sunduğum “BELLEK METAFORLARININ SANAT NESNESİNE DÖNÜŞÜMÜ” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../2022

Nazan BERK EDİS

## Bellek Metaforlarının Sanat Nesnesine Dönüşümü

### ÖZET

İnsan olmanın doğal nedenleri kabul edilebilen algı ve sezgi yetilerinin desteğiyle, bellekte yer alan an veya anılar, bir metafora dönüşerek, imgelem ve yaratım sonucunda kendini somut olarak ortaya koyar. Belleği bir bütün olarak ele aldığımızda, aklın kendisinin de bir metafor olduğunu görürüz. Bellekten çağrılan bir şeyin, başka bir zaman dilimine taşınması, dönüştürülmesi ve ona bir biçim dili yüklenmesi, aynı zamanda bir sorgulama eylemidir. Burada sorgulanan ve dönüştürülen şey, izler, kalıntılar, gölgelerdir. Geçmişin kültürel mirası içinde şekillenen ve şimdinin yaşamsal dinamiklerinin de sorgulandığı bu eylem, sanatçının metafizik kavramlar çerçevesinde hafızada yer alan bellek imgelerinin psişik ve travmatik yönlerine ulaşmasını sağlayacaktır. Bu nedenle geçmişin hem hatırlanmasını, hem de canlandırılması gerekir. Bu sürecin sonunda bellek imgelerinin nesneye aktarımını sağlayacak olan ise metafor/metaforik anlatılar olacaktır. Belleğin açılması ve somut bir nesneye dönüştürülmesi, imgenin kendi gerçekliğinin yanı sıra, hem biçim hem de kavramsal açıdan varoluş biçimleri değişecek, Metafor/metaforik aktarımlar ile birlikte yeni gerçeklere ulaşılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Bellek, Metafor, Kültür, Miras, Hafıza, Nesne.

## Bellek Metaforlarının Sanat Nesnesine Dönüşümü

### ABSTRACT

With the support of perception and intuition abilities, which can be accepted as the natural reasons for being human, the moments or memories in the memory turn into a metaphor and reveal themselves concretely as a result of imagination and creation. When we consider memory as a whole, we see that the mind itself is a metaphor. Moving something recalled from memory to another time period, transforming it and assigning a form language to it is also an act of questioning. What is questioned and transformed here are traces, remains, shadows. This action, shaped within the cultural heritage of the past and questioning the vital dynamics of the present, will enable the artist to reach the psychic and traumatic aspects of the memory images in the memory within the framework of metaphysical concepts. For this reason, the past needs to be both remembered and revived. At the end of this process, the metaphor/metaphoric narratives will provide the transfer of memory images to the object. Opening the memory and transforming it into a concrete object, the image's own reality, as well as the forms of existence in terms of both form and concept, will change, and new realities will be reached with metaphor/metaphoric transfers.

**Keywords:** Memory, Metaphor, Culture, Heritage, Memory, Object.

## ÖN SÖZ

Değerli bilgi ve tecrübeleriyle Lisans ve Yüksek Lisans eğitimimden itibaren beni yüreklendiren, aydınlatan ve tez çalışmam sırasında yönlendirme ve bilgilendirmeleriyle yol göstericim olan değerli hocam, tez danışmanım Prof. Esra SAĞLIK'a emekleri için teşekkürlerimi sunarım

Lisans ve Yüksek Lisans Eğitimim boyunca değerli bilgi ve tecrübeleriyle bana ışık olan değerli hocalarım; Doç. Canan ZÖNGÜR'e, Doç. Derviş ERGÜN'e, Doç. Dr. Orhan TEKİN'e ve Dr. Sevdije KADIOĞLU'na teşekkürlerimi sunarım.

Ve...Varlıklarından her zaman güç aldığım sevgili eşim Yusuf EDİS'e ve Aileme özverileri ve destekleri için teşekkür ederim.

NAZAN BERK EDİS

.../...../2022

MUĞLA

## İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ .....	I
İÇİNDEKİLER .....	II
GÖRSELLER DİZİNİ .....	IV
KISALTMALAR .....	VI
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### GÖSTERGELER DÜNYASINDA BELLEĞİN ANLATIMI

1.1. ZAMANI GÖSTEREN BİR BELGE; BELLEK .....	3
1.2. BİREYSEL VE KOLEKTİF BELLEK .....	8
1.3. METAFOR, METAFORİK .....	13
1.3.1. Kavramsal metafor .....	14
1.3.2. Kültürel metafor .....	15
1.3.3. Psikolojik metafor .....	20
1.3.4. Felsefede metafor .....	22
1.3.5. Metaforik Realizm .....	26

### İKİNCİ BÖLÜM

#### BELLEK İMGELERİ

2.1. RUH VE BEDEN .....	31
2.2. NESNE, BEDEN VE YAPIT .....	36
2.3. BELLEK VE TİN .....	43
2.4. BELLEK VE HATIRA/ANI .....	48
2.5. PSİKANALİTİK ÇÖZÜLME .....	54

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### BİR METAFOR OLARAK İMGE

3.1. SANAT ESERLERİNDE BELLEK İMGELERİ .....	58
3.2. METAFORİK İMGE .....	63
3.3.1. Bellek metaforlarının oluşumunda temsil ve semboller .....	65

3.3.2. Zaman ve mekân bağlamında, bellek metaforları..... 72

## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

### **UYGULAMALAR/ "HATIRLIYORUM"**

KAYNAKÇA.....	100
ÖZGEÇMİŞ .....	105



## GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Caspar David Friedrich " <i>Owl On A Grave</i> " ( <i>Baykuş bir Mezarda</i> ) 1836-37.....	18
Görsel 2. Vincent Van Gogh " <i>Bir Çift Ayakkabı</i> " 1886.....	32
Görsel 3. Mono Hatoum " <i>Chair</i> " (Sandalye) 2017.....	38
Görsel 4. Felix Gonzalez Torres. " <i>İsimsiz/ Ross'un Portresi</i> " 1991.....	39
Görsel 5. Sarkis Zabunyan " <i>Burkina Faso Büyücünün Görünmeyen Giysisi</i> " .....	41
Görsel 6. Füsün Onur, " <i>Bu Hikaye Devam Edecek</i> " 2021 .....	44
Görsel 7. Hale Tenger " <i>Beyrut</i> " (2005-2007) .....	46
Görsel 8. Gülsün Karamustafa " <i>Kuryeler</i> " 1991 .....	48
Görsel 9. Nancy Goldring " <i>The Traveler Remembers</i> " (Gezgin Hatırlar: Bejuam) 1987 .....	52
Görsel 10. Candace Walters, " <i>Looking for Yesterday</i> " (Dünü Aramak)1992 .....	53
Görsel 11. Doris Salsedo, " <i>İsimsiz</i> " 1998 .....	55
Görsel 12. Bill Viola " <i>Yansıtan/Düşünen Havuz</i> " 1977-79.....	60
Görsel 13. Bill Viola " <i>Hafıza Tiyatrosu</i> " 1973.....	61
Görsel 14. Christian Boltanski, " <i>Ölü İsviçre Rezervi</i> " 1990.....	63
Görsel 15. Marcel Duchamp " <i>Pisuar</i> "/" <i>The Fountain, Çeşme</i> "1917 .....	64
Görsel 16. Tracey Emin. " <i>Benim Yatağım</i> " 1998 .....	66
Görsel 17. Louis Bourgeois " <i>Dokuma Çocukları</i> " 2007 .....	68
Görsel 18. Louis Bourgeois " <i>Dokuma Çocukları</i> " 2007 .....	69
Görsel 19. Servet Koçyiğit " <i>Bozuk Paralar</i> " 1999.....	71
Görsel 20. Servet Koçyiğit " <i>Bozuk Paralar</i> " 1999.....	72
Görsel 21. Hera Taşçıyan, " <i>In Situ</i> " .....	73
Görsel 22. Gülsün Karamustafa " <i>Meydanın Belleği</i> " 2005 .....	74
Görsel 23. Gülsün Karamustafa " <i>Meydanın Belleği</i> " 2005 .....	75
Görsel 24. Gülsün Karamustafa " <i>Meydanın Belleği</i> " 2005 .....	76
Görsel 25. Ayşe Erkmen " <i>Kıpraşım</i> " 2017.....	77
Görsel 26. Ayşe Erkmen " <i>Israr</i> " 2022.....	78
Görsel 27. Canan Tolon " <i>Limbo</i> "2022 .....	79
Görsel 28. Nazan Berk Edis " <i>Bizde Gizli Kalanlar</i> " 2020 .....	81
Görsel 29. Nazan Berk Edis " <i>Before me</i> " ( <i>Benden Önce</i> ) 2020.....	82

Görsel 31. Nazan Berk Edis " <i>An</i> " 2020.....	84
Görsel 31. Nazan Berk Edis " <i>Anı</i> " 2020.....	85
Görsel 32. Nazan Berk Edis " <i>Anı</i> " 2020 Detay .....	86
Görsel 33. Nazan Berk Edis " <i>Bir maniniz yoksa, .....</i> " 2020 .....	87
Görsel 34. Nazan Berk Edis " <i>Uzak Mesafeler</i> " 2020 .....	88
Görsel 35. Nazan Berk Edis " <i>İnleyen Nağmeler...</i> " 2020.....	90
Görsel 36. Nazan Berk Edis " <i>Ses</i> " 2020 .....	91
Görsel 37. Nazan Berk Edis " <i>Rüya</i> " 2020 .....	92
Görsel 38. Nazan Berk Edis " <i>Su Temizler</i> " 2021 .....	94
Görsel 39. Nazan Berk Edis " <i>Su Temizler</i> " 2021 (Detay) .....	95
Görsel 40. Nazan Berk Edis " <i>Unutma Beni</i> " 2019 Detay.....	95
Görsel 41. Nazan Berk Edis " <i>Unutma Beni</i> " 2019 .....	96

## KISALTMALAR

Kisaltmalar	Açıklama
ark.	Arkadaşları
M.Ö.	Milattan Önce
s.	Sayfa
yy	Yüzyıl



## GİRİŞ

Dünyada yaşanan kimlik politikaları, kimlik odaklı sanatın ortaya çıkışına sebep olmuş, özellikle göç ve göçmenlik deneyimlerini yaşayan bazı sanatçılar tarafından, bellek ve tarihe göndermeler yapılmıştır. Aynı zamanda yabancılaşma ve aidiyetlik kavramları sanatın malzemesini oluştururken, kimlik arayışları üzerinden sanatçı, kendi belleğinden ve kültüründen beslenmiştir.

"Bellek Metaforlarının Sanat Nesnesine Dönüşümü" başlığı altında yürütülen bu tez çalışması ile, günümüz Çağdaş Sanat anlayışı içinde, bellek, metafor ve sanat nesnesi ilişkileri üzerinden gidilerek; Kolektif ve Kültürel Bellek kavramalarının da etkili olduğu, Bellek imgelerinin; bir sanat nesnesine dönüşümde kullanılan Metaforik anlatımın, nesne'ye hem biçim hem de kavramsal açıdan yansımasının etkileri araştırılmıştır.

Geçmişimize ulaşmak istediğimizde gideceğimiz yer belleğimizdir. Hatırlama imgeleri ile örülü geçmişe bir beden kazandırılması, geçmişe ait hatırayı öznel olmaktan çıkarıp, nesnel bir varlık yapacaktır. Sanatçının algı ve sezgi yetilerinin beraberinde oluşturduğu imgelem zihinsel bir varlık olan imgeyi, bir sanat nesnesine dönüştürmektedir. Ancak bellekte yer alan imgeler, sadece saf ve masum hatıraların göstergesi değildir. Psikanaliz kuramlar dahilinde de incelenen, kişinin travmatik ve bilinçaltısının derinliklerinde sakladığı karanlık ve gizli imgelerde vardır. Belleğimizde yer alan psişik dünyamıza ait kayıtlarda saklı bu imgeler, bellek kavramı üzerinden üretim yapan bir sanatçı için zorlu ve engebeli bir aktarım sürecini oluşturur. Bu nedenle bir mahzeni andıran belleğin karanlık ve kuytu odalarında psişik dünyaya ait kayıtlara, izlere ulaşmak ve onları çözümlemesi gerekir. Bu zorlu aktarım sürecinde sanatçı ne tür bir metodolojik bir yöntem kullanmalıdır? Sanatçının zihinsel duyumsamasının sonucu olarak, bellek imgelerinin görünürlük kazandığı psişik bir dünyaya ait gerçeklik, izleyicinin algıları doğrultusunda imgelemeyi kavramasında yeterli olacak mıdır? soruları akla gelmektedir.

Bellek, bilginin depolandığı, biriktirildiği varsayılan soyut bir alandır (Cevizci, 2013, s. 213). Belleğe dair bilgilerin soyut oluşu, bellek kavramını da metafiziğin konularından biri yapmaktadır. Metafiziğe ait, varlık, varoluş, uzay,

zaman kavramları soyut olarak ifade edilebilen kavramlardır. Bu kavramların güçlü bir şekli aktararak izleyiciye ulaşılması ve bellekte yer alan soyut imgelerin, somut bir sanat nesnesine dönüşümünde metafor kullanımı sanatçı için etkili bir anlatım yöntemi olacaktır. Metafor kavramının yeniden anlamlandırmaya yönelik yaratıcı özelliği, belleğin derin ve gizli yönlerini okunabilir ve anlaşılabilir yapacaktır.

Çalışmanın birinci bölümünde, Bellek kavramının göstergeler dünyasına yansımaları, Bireysel ve Kolektif Bellek kavramları zaman kavramı ile birlikte değerlendirilerek, metafor kavramının, Kültürel, Psikolojik, Metaforik Realizm alanında etkileri ve felsefi düşüncelere yansımaları kavramsal olarak açıklanmış, felsefi tartışmalara ve kuramcılarının görüşlerine yer verilmiştir.

İkinci bölümde, bellek imgelerinin, sanat nesnesi aracılığıyla somutlaştırılması ve görünürlük kazanmasında, nesnenin sahip olduğu nitelikler; Bellek kavramına bağlı olarak Ruh ve Tin Kavramları, sanat nesnesinin taşıyıcı ögesi Yapıt ve Beden kavramları çerçevesinde incelenmiş, hatıra imgelerinin aktarımına ilişkin psikanaliz çözümler örnekler üzerinden açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde, belleğe dayalı bir imgenin sanatçı tarafından metaforik anlatıma dönüştürme sürecinde; metaforik imgenin ve bellek metaforlarının oluşumu, zaman ve mekân bağlamında kullanılan temsil ve sembolleri de içeren örnekler üzerinden kuramsal olarak açıklanmıştır.

Çalışmanın son bölümü olan dördüncü bölümde ise, "Bellek Metaforlarının Sanat Nesnesine Dönüşümü" başlıklı tezime ilişkin yapmış olduğum uygulamaların, görselleri ile birlikte kavramsal yönü açıklanmış, kuramsal görüşlere yer verilmiştir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### GÖSTERGELER DÜNYASINDA BELLEĞİN ANLATIMI

#### 1.1. ZAMANI GÖSTEREN BİR BELGE; BELLEK

Bellek bireyin sürekli değişen gerçeği ile birlikte kendi kişisel düşüncelerini ve kimliğini bulma ve uzlaştırma gayreti ile kültürel mirasın şekillenmesine yardımcı olan kişinin yaşamsal tecrübe ve edinimlerini biriktirdiği, sakladığı bir imgeler dünyasıdır. Bellek, ideallere ve bir kültürdeki var olan yaşanmışlıklarla ilgili, görünürlük kazanarak bir sanat nesnesinin üretiminde katkıda bulunur. Miras olarak sahiplendiğimiz kültür, tarih, gelenek, görenek ve kimlik olguları yok edilemez. Ancak, bu unsurlar yeniden biçimlendirilerek, olumlu veya olumsuz eleştirel bir tutumla yeniden şekillendirilebilir. Bireysel hikayelerimiz, arzularımız bilinçli veya bilinç dışı olarak, belleğimizde bir biçim alır.

Cevizci' nin, bellek kavramı üzerine yaptığı tanımlamalar şöyledir;

"1 Geçmişteki deneyimleri, tecrübe ve yaşantıları anımsayabilme yetisi. Deney yada tecrübeleri anımsama, zihinde canlandırma ve geçmişi şimdi de koruma gücü. 2 Anımsayan öznenin, geçmiş yaşantılara, bilinç hallerine ya da geçmişte algılamış olduğu nesnelere ilişkin çıkarımsal olmayan bilgisi hallerine ya da geçmişte algılamış olduğu nesnelere ilişkin çıkarımsal olmayan bilgisi. 3 Özgün olayları, olgu ve nesnelere, imge ve fikirler ortada olmadığı zaman, onlarla ilgili bilisi ya da malumatı gelen fonksiyon. 4 Söz konusu malumatı depoladığı, biriktirdiği varsayılan sistem ya da yer "(Cevizci, 2013, s. 213).

Algılarımız aracılıyla belleğimizde oluşturduğumuz imgeler, "an" ve "anılar" 1 oluşturur. Bellek, geçmişe dair izlerin saklandığı ve korunduğu, hatırlama eylemiyle yeniden canlandırılabilen beynin içinde konumlanmış soyut bir alandır. Doğum ve ölüm arasında geçen sürede, bilinç yetisinin gelişmesiyle kişi, biriktirmeye, depolamaya başlar. Depolanan ve saklananlar imge dünyamızın oluşturduğu bize özel anılardır.

Sezgicilik ekolünün Batı felsefesindeki temsilcilerinden Bergson, (Bergson, 2020, s. 75), bellek üzerine kurduğu hipotezinde; belleği zaman içinde imgeleri toplayan, bağımsız anılara bağlı, beden ve nesnelere arasında hareketi ve aktarımı

sağlayan bir iletken olarak nitelendirirken, Cevizci, belleği, geçmişin hatırlandığı, algı yoluyla nesnenin çıkarımsal olmayan bilgisinin biriktirildiği sistem, yer ve geçmişi anımsayabilme yetisi olarak belirtmiştir (Bergson, 2020, s.75; Cevizci, 2013, s.213).

Duyusal ve algısal sezgi yeteneklerimiz aracılıyla geçmişimize dair belleğin oluşumu, Cevizci ve Bergson'un da belirttiği gibi imgelere bağlıdır. Doğum ve ölüm arasında geçen sürede, bilinç yetisinin gelişmesiyle kişi, biriktirmeye, depolamaya başlar. Depolanan ve saklananlar imge dünyamızın oluşturduğu bize özel anılardır.

Sanatçı geçmişinden, bireysel veya etkilendiği toplumsal anılardan yola çıkarak, anılarını oluşturan bir imgeyi hem biçim hem de kavramsal açıdan somutlaştırabilir. Bireysel veya Kolektif Bellek üzerinden üretim yapan bir sanatçı için "bellek kavramı", sanatçının üretimlerinde geçmişe ait imge dünyasını keşfetmesine neden olurken, diğer taraftan anılarını yeniden canlandırmasına neden olur. Gerek bireysel, gerekse toplumsal yaşamın kendisine kazandırmış olduğu olgu ve olaylardan etkilenebilir. Bu aşamada sanatçının, belleğinin derinliklerinde tutup çıkardığı imgenin bilgisine ihtiyacı vardır. Bu bilgi aynı zamanda yaşadığı dönemin, tarihsel, kültürel ve sosyolojik yapısına dair izleri de taşır. Dolayısıyla sanatçının bir sanat nesnesine dönüştürdüğü "an" ve "anılar" a dair izler, izleyiciye yabancı değildir.

Fleckner, bellek kavramını, bellek ve sanat bağlamında ele alırken, "bellek kavramının" sadece sanatçıların sahip olduğu bir olgu olmadığını söyler (Fleckner, 2005, s.10).

"Geçmişe ait sanat yapıtlarının her zaman bugünün sanat yapıtları üzerinde tek tek doğrudan bir etkisi olmasa da, sanat yine de, yalnızca ressamın ve heykeltıraşın değil, herkesin imge dünyalarından süzülerek oluşmuş ortak bir belleğe sahiptir ve görsel bilinç altımızda olduğu kadar, görsel bilincimizde de derin izler bırakır. Yalnızca sanatçı değil, aynı zamanda izleyici, eleştirmen ve sana tarihçisi, herhangi bir sanat yapıtının gizli derinliklerine erişmek için, hem geçmiş dönemlerin sanatsal mirasını, hem de bu dönemlerin hepimizin paylaştığı zengin görüntü hazinesinde bıraktığı "kalıcı bellek izlerini" hesaba katmak zorundadır" (Fleckner, 2005, s. 10).

Fleckner'ın belirttiği gibi, bellek herkesin sahip olduğu bir olgudur. Bir sanat yapıtının izleyici tarafından anlaşılabilmesi ve izleyicinin sanat nesnesinin içinde barındırdığı gizli ve derin bellek imgelerine ulaşılabilmesi, izleyicinin belleğinde yer alan geçmişe ait bilginin varlığı ile oluşur.

Sanatın ve sanat yapıtının oluşum sürecinde, bellek kavramının sanatla olan ilişkisi ve bu ilişki sonucunda oluşan olgu ve tartişmalar antik dönemden itibaren başlamıştır. Bellek kavramının doğrudan veya dolaylı olarak sanatla olan ilişkisi sonucunda meydana gelen oluşum, "bellek sanatı" olarak literatüre girmiştir.

M.. 6. yüzyılda yaşayan Yunan şairi Simonides, batı geleneğinde önemli bir yer tutan "Bellek sanatı", "ars memoriae" ya da "memorativa" kavramlarını ilk kez ortaya çıkar mıştır. Romalılar, bellek sanatı ve hatırlama kültürünü, retorik sanatının beş alanından biri olarak kabul etmiş, Ortaçağ'a ve Rönesans'a kadar sürdürmüşlerdir. Bellek tekniği ya da Mnemo tekniği olarak kabul edilerek ve belirli meknlar seçilmesi sonucunda, bilince yerleşmesi istenen şeylerin hayali görüntülerinin oluşturulduğu ifade edilmiştir. Daha sonra bu görüntülerin belirli meknlarla ilişkiye sokularak, meknların sıralı bütünü, şeylerin görüntüsünü, kendilerini tanımladığı tespitinde bulunmuşlardır. Cicero tarafından M. I. yüzyılda kaleme alınan Rhetorica and Herennium' da bellek sanatı, yapay belleğin temeli olarak ifade edilir. Cicero, doğal ve yapay belleğin farkını ortaya koyarken, bireylerin bellek sanatı yardımı ile bilgiyi akılda ve canlı tutabileceklerini söylemiştir (Assmann, 2001, ss. 37, 38).

Bellekte yer alan tarihsel yazılımın kayda geçirilişi ve geçmişe dair izlerin hatırlanması ve bellekte yer alan bilginin korunması amacıyla bir çok araç ve yöntem kullanılmıştır.

Belleğin bilinen en eski yardımcısı, yazıdır. Kil ve balmumu tabletler antik dönemde etkili olurken, ortaçağda parşömen ve tirşe kullanılmıştır. Daha sonraki yıllarda ise kağıt üzerine yazılmaya başlanılmıştır. Bu yüzeylere çizimler, hiyeroglifler, şemalar, portreler yerleştirilmiş, sinema ve fotoğrafın 1895 yılından sonra keşfinden itibaren ise, hareketli görüntüler kaydedilmeye başlanılmıştır. 1877 yılında Edison'un fonografı keşfetmesi ile de sesin kaydı ve korunması gerçekleştirilmiştir. Günümüzde teyp, video, CD, bilgisayar bellekleri, hologram gibi sayısız "yapay" bellek araçları mevcuttur. Bu yardımcı bellek araçları, bellek üzerine kullanılan kavram ve terimlerin gelişimine katkı sağlamıştır (Draaisma, 2018, s.19).

Belleğimizde doğal olarak var olan yaşamsal ve deneyimsel bilgilerimizi, bu yapay bellek araçları sayesinde muhafaza ederiz. Hatırlama ve unutma kültürümüzü

geliştirerek, bilgilerimizi tazeleriz. Bellek araçlarından tekrar tekrar çağrılan bilgiler, hafızamızda kalıcı izler bırakırken, aynı zamanda gerek toplumsal gerekse kişisel özelliklerimizi keşfetmemize yardımcı olurlar. Geçmiş yıllara ait bir fotoğraf bizlere yaşanılan dönemin veya toplumun kültürel, sosyolojik yapısına dair mesajlar verir. Çocukluk dönemine ait bir fotoğrafımız veya bir aile fotoğrafı, çocukluğumuzun geçmiş olduğu kuşak yada dönemde, almış olduğumuz aile kültürünü yansıtabilir. Geçmişten gelen öğretiler ve deneyimler, yaşamsal dinamiklerimizin oluşumunu sağlarken, belleğe dair imgeler ve bellek araçları vasıtasıyla kimliğimizi yeniden sorgulayabilir, kendimizi yeniden keşfedebiliriz.

Shaw, "*Kim*" olduğumuza dair yaptığımız sorgulamaların temelini bellekte yer alan kişisel anılarımıza bağlamıştır (Shaw, 2017, s.9). Kendimizi, cinsiyet, yaş, iş, eğitim ve etnik köken gibi sahip olduğumuz özellikler üzerinden tanımlarken, iyimser veya kötümser, komik veya ciddi, bencil veya fedakar yanlarımızı da dikkate aldığımızı belirtmektedir.

Belleğimizi bizi tanımlayan bir hafıza bankasına benzeten Shaw; Hatırlama, unutma ve sahte bellek üzerine yaptığı incelemesinde, bellek üzerine yapılan araştırmalarda iki anahtar terimin varlığından bahsetmektedir. Bunlar *Anlamsal (Semantik) bellek* yada diğer ismi ile *Jenerik bellek* ve *Olaysal (episodik) bellek* veya diğer adıyla *otobiyografik bellek* dir.

*Anlamsal (Semantik) bellek* yada *Jenerik bellek* anlamların, olguların ve kavramların hatırlanmasını ifade etmektedir. Genellikle bazı insanların belirli çeşitte anlamsal bilgileri diğerlerine göre daha iyi hatırladığını belirterek, verdiği örnekle tarihi olayların tarihini bir kişi çok iyi hatırlayabiliyorken, başka bir kişinin de isimleri çok iyi ve kolay bir şekilde hatırlayabileceğini söyler.

Her iki türlü hatırlama eylemi anlamsal bellek kapsamına girmektedir. *Anlamsal bellek*, *Olaysal (episodik) bellek* veya diğer adıyla *otobiyografik bellek* ile birlikte çalışmaktadır. Üniversiteye başlamak, geziye gitmek ve ilk öpücük gibi, yaşadığımız "ilk" eylemleri veya olayları hatırlamak istediğimizde belleğimize başvurduğumuzu, bu belirli zamanda ve yerde meydana gelmiş anılarımızın kaydını tutan sistemin ise *Olaysal bellek* sistemi olduğunu belirtmektedir (Shaw, 2017, s.10).

Show'ın "*belleğin analitik*" yapısı üzerine yapmış olduğu tespitlerinde de söylediği gibi; kim olduğumuzu geçmişten kalan bir fotoğraf veya anne-babamızın anlattıklarından yola çıkararak tespit edebiliriz. Bebeklik veya erken çocukluk dnemlerimize ait anılara dair bilgi sahibi olabiliriz. Belleğimizde yer eden, özellikle çocukluk dnemlerimize ait kişisel ve değerli eşyalara ait anılarımız, hayatımızın ilerleyen dönemlerinde yeniden karşımıza çıkabilir. Çocukluk dönemimize ait öğrendiğimiz bir bilgi veya bir olayın yeniden anlatılmasıyla hafızamızdaki boşlukları doldurabiliriz. Hatırlamadığımız veya unuttuğumuz bir anıya ait bilgileri, tanıklık etmiş diğer kişilerden dinleyebiliriz.

Belleğimizde yaşantımızın belirli dönemlerine ait biriktirdiğimiz anılarımız, çocukluktan itibaren yetişkinliğe uzanan zaman yolculuğunda, kendi içinde ortak özellikler barındırabilir. Bunlar bizi en çok etkileyen ve belleğimizde daimi olarak tazeliğini koruyan anılardır. Duygusal açıdan yoğun, bizim için önemli ve güzel olaylardır. Shaw, (Shaw, 2017, s. 69) bu birikimi "*Anımsama tümseği*" olarak ifade eder. Bu birikim, hayatımız boyunca geçirdiğimiz bütün yaşları hatırlamamızı sağlar. *Anımsama tümseği*, hayat deneyimlerimizi içine alarak, bizi tanımlarken benliğimizin oluşum halini de açıklamaktadır. İster sezgisel, ister duyusal olsun algılarımız en çok değer verdiğimiz anılarımızı oluştururlar.

"Var olmak algılanmış olmaktır " George Berkeley (Shaw, 2017, s. 71).

Her algının bir anı olduğunu ve içinde hatırlanan çok sayıda öğe barındırdığını söyleyen Bergson ise; kişinin genel olarak geçmişi algılamasını, şimdiki zamanın saf ve arı, katışsızsız hali ile geçmişin anlaşılmasıyla bağlar (Bergson, 2020, s.146). Bergson'un felsefesinde bilinç, kişinin geçmişine ulaşmasını sağlayan unsurdur.

Geçmişimizi bilinç ile aydınlatırken, aynı zamanda tarihimizin bir köşesine yerleştiririz. Ancak bilincin devreye girmediği durumlarda, hatırlamada ve algılamada güçlük çektiğimiz anılar belleğin derinliklerinde, karanlıklardadır. Geçmişin bir bütün olarak varlığını sürdürmesine olan, karşı hoşnutsuzluğumuz ise, psikolojik hayatımızın durumlarına ve eğilimlerimizin gerçek sürecine bağlıdır.

şimdiki zamanı, ilk bellek olarak nitelendiren Bergson geçmişe dair deneyimlerimizi, alışkanlıklarımızın oluşturduğunu, ancak bu alışkanlıklarımızın

imgeyi oluşturmadığını söyler (Bergson, 2020, s.147). Bergson'a göre bilinç ile birlikte, tüm durumlarımızı akılda tutan gerçek bellektir. Bellek, bütün hatırlamaları birbirine bağlayarak; her olguyu ait olduğu alana yerleştirmektedir.

Bize ait tüm tamamlayıcı özellikler ve bilgiler, yaşantımızın gidişatını ve "kim olduğumuzu" anlamamızı sağlarken, bir taraftan geçmişe dair iyi yada kötü olarak tasvir ettiğimiz deneyimlerimizi sürdürmeye devam edebiliriz. Bu deneyimlerin devam ettirilmesi bizim değişmeyen kişilik ve kişisel özelliklerimize bağlı alışkanlıklarımızdan kaynaklanabilir. Yada toplumsal yapı içinde mevcudiyetimizin durumundan oluşabilir. Bir şeyin veya bir eylemin sık sık tekrarlanması, bellekteki bir hatıranın yeniden tekrar edilmesi demek değildir. Hatıra, yaşanmış bitmiş belleğin derinliklerinde yerini almıştır. Alışkanlıklarımız ise, kendini tekrar etmeye devam etmektedir. İz bırakmazlar. Çünkü bizim için sıradan edim, değişmez tutumlardır. Oysa belleğimizde kalan bir hatıra özeldir, aynı ruhla tekrar tekrar yeniden oluşturulamazlar. Bu nedenle Bergson' un da söylediği gibi, alışkanlıklarımız bellekte saklanabilecek bir imgeye dönüşmezler.

## **1.2. BİREYSEL VE KOLEKTİF BELLEK**

Toplumsal bellek kavramını 1920'li yıllarda Fransız sosyolog Maurice Halbwachs ortaya çıkarmıştır. Halbwachs, IV. Henry Lisesinde felsefesinin temeli bellek konusu olan Henry Bergson' un öğrencisi olmuştur. Durkheim ve Bergson ile yapmış olduğu çalışmalar sonucunda, çalışmalarının temelini oluşturan bellek konusunu sosyal bir olgu olarak yorumlamıştır. Halbwachs'a göre bellek, sosyal koşullara bağlıdır. "Bu çerçevenin dışında toplumda yaşayan insanların hatıralarını sabitleştirdikleri ve yeniden bulabilecekleri bir başka bellek olmaz" (Assmann, 2001, s.44). Salt bir yalnızlık içinde yaşayan insanların bireysel belleğinin oluşamayacağını söylerken, bireysel belleğin oluşumunu ve korunmasını sosyal bir çerçeve içinde konumlandırır. Bu tezini oluştururken, belleğin biyolojik yapısını dikkate almaz. Bu durum Bergson'un Ruh ve Beden -Düalizmine ters düşmektedir (Assmann, 2001, s.43).

Bellek, insana ait bir olgudur ve toplumu oluşturan her bir birey belleğe sahiptir. Kişilerin toplum içinde birbirleriyle kurmuş oldukları iletişim, etkileşim ve bir araya gelmelerini sağlayan sosyal gruplar bireyin toplum içinde sosyalleşmesini

sağlar. Halbwachs, tezinde, "*toplumsal bellek*" ifadesini kullanırken, toplumlara ait bir bellek kavramının varlığını savunmaz (Assmann, 2001, s.44). Bilakis toplum üyelerinin belleğini, toplumların belirlediğini söyler. Halbwachs, bir önceki söylemine bağlı olarak ayrıca, bir insan veya bir toplum geçmişini sadece bağlantı kurduğu ilişki çerçevesi içinde sürdürmeye devam ederse, ilişkide bulunduğu bu çerçevenin dışında kalan her şeyi unutulacağını belirtir (Assmann, 2001, s.45).

Anılarımız, toplum içinde dahil olduğumuz sosyal gruplarda oluşur. Bu sosyal gruplar, okul, iş yeri, oturduğumuz mahalle gibi diğer insanlarla aynı zaman dilimini ve mekânları paylaştığımız alanlardır. Anılarımız, bu sosyal ağın ve iletişim kurduğumuz çevrenin genişlemesine bağlı olarak çoğalır. Dolayısıyla, belleğimiz iletişim halinin devamlılığına bağlı olarak gelişir. Bireysel bellek, dahil olduğu farklı grupların belleklerinden etkilenir ve çok katmanlı bir yapıya dönüşür. Buradaki çok katmanlık durumunu. Bellek de bu sürede canlı olarak varlığını sürdürmeye devam edecektir. Geçmişimizi sadece belirli sınırlar içinde kalarak oluşturabiliyorsak veya bu sınırların dışına çıkamıyorsak, sosyalleşme ağımız daralacaktır. Bu sınırların dışında kalma durumunda ise, bellek yavaşlar ve geçmişte belleğimize yer eden her şeyi unutmaya başlarız.<sup>1</sup> Aynı zamanda bu durum iletişim içinde bulunduğumuz çerçevenin değişmesi ya da kaybolması durumudur. Hatırladıklarımız ise, iletişim halinde olmaya devam ettiğimiz ve ortak belleğin içine yerleştirdiklerimizdir.

Bir olayın hatırasını yeniden anımsarken, aynı zamanda hatıramızın zihnimizde kalıcılığını güçlendiririz. Hatıranın bilgisini doğrulamak ve hatıranın belleğimizde eksik kalan yönlerini tamamlamak içinde tanıklara başvururuz. Hatırayı yaşayan kişi olarak ilk tanık kendimiz oluruz. Geçmişte yaptığımız bir eyleme ilişkin anıyı yeniden tekrarladığımızda, hafızamızda eksik hissettiğimiz parçaları, algularımız yeniden tamamlamamıza yardımcı olurlar. Anıya ilişkin bugün hatırladıklarımız, geçmiş ile uyumlu olabilir. Tanıklar yardımıyla da, daha iyi kavrayabiliriz. Anılarımızı yalnız olarak, kendimiz oluştursak bile, başkaları tarafından bize anlatılabilir. Bir şehre ilk defa gittiğimizde, şehri birden çok kişi ile

---

<sup>1</sup> Unutma, bu çerçevenin tamamen ya da kısmen kaybolması anlamına gelir, nedeni ise ya dikkatimizin ona odaklanmamasının mümkün olmayışı ya da bir başka yere yönlendirilmiş olması ile açıklanabilir. Unutmak ya da bazı anıların deforme olması aynı zamanda bu çerçevenin bir zaman diliminden ötekine değişmesinin sonucudur. Sadece hatırlamak değil unutmak da sosyal bir olgudur. (Assmann, s. 45) Halbwachs, M. (1985a) *Das Gedachtnis und seine sozialen Bedingungen* Frankfurt,

gezip, o şehir hakkında bilgi sahibi olabiliriz. Eşlik eden herkesten farklı farklı bilgiler edinecek, bu kişiler sayesinde farklı anılarımız oluşacaktır. Tersini durumu da düşünecek olursak, yani şehri tek başına gezdiğimizde, şehir içindeki bir çok unsur ve öğe belleğimize yerleşecektir. Örneğin yemek yediğimiz bir lokanta, gördüğümüz binalar, şehir hakkında bir yazı veya harita. İletişim kurduğumuz tüm bu unsurlar, anılarımızın oluşmasına neden olan, belirleyici öğelerdir. Halbwachs, bu durumu "*kolektif bellek*" olarak nitelendirir. Halbwachs'a göre anılarımız kolektiftir (Halbwachs, 2018, s. 30).

Dolayısıyla, örnekte de açıklandığı üzere, anılarımız bir çok unsurun bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Katkı sağlanılarak, ortaklaşa ve el birliği ile yani kolektif olarak oluşturulan bir anı, bireysel bellekte yerini alırken aynı zamanda kolektif belleğin içindedir. Bu durumda belleği, iç içe geçmiş bir matruş kaya benzetebiliriz.

Halbwachs, bireysel bellekte yer alan anılarımızın kolektif olduğunu ve bu durumu "*kolektif bellek*" olarak nitelendirirken, bir insanın "*Bireysel Bellek*" ve "*Kolektif Bellek*" olmak üzere iki farklı belleğe sahip olduğunu belirtir (Halbwachs, 2018, s.63).

Anılarımızın kolektif oluşuna dair Halbwachs'ın teorisi üzerinden baktığımızda, iki farklı türde bellek yapısının varlığını görmekteyiz. Kişi bireysel belleğinde anılarını oluştururken, kolektif olarak yardım alıyor ve bu anılar kolektif belleğin içinde kalıyorsa; bu durumda bizleri düşündüren soru her iki belleğin sınırlarının nerede başladığı ve nerede bittiği olacaktır.

"*Bireysel Bellek*" ve "*Kolektif Bellek*" kavramlarının sınırlarını bir örnek üzerinde çözümlenmeye çalışırsak;

Gezdiğimiz bir sergide, sanatçının ifade biçimlerinden, anlatılarından etkilenebiliriz. Sanatçının anlatmak istediği kavram üzerinden kendimizle yüzleşebilir, kişisel hayatımızdan bir paye çıkartabiliriz. Sergiye dair tüm bu alımlarımız, bir anıya dönüşerek belleğimizde çoktan yerini alabilir. Defalarca sergiyi hatırlayıp, bizde bıraktığı etki ile yüzleşebiliriz. Dolayısıyla anıya ait çıkarımsal bilgiler, kendimizden bir şeyler bulma durumu, bireysel belleğimizde şahsi olarak bizde kalacak, bize ait olacaktır. Bu aşamada kişi aynı zamanda bireysel olarak belleğinin sınırlarını belirlemiş olacaktır.

Ancak, burada önemli olan husus, çıkarımsal bilginin belleğimize yerleşmesini sağlayan eylemin, sanat nesnelere aracılığıyla meydana gelmesidir. Sanatçı, üretimleri ile duygularımız arasında bir köprü oluşturmuştur. Dolayısıyla sanat nesnelere veya sanat eserleri, serginin bulunduğu mekân, sanatçı gibi unsurlar, Halbwachs'ın kolektif bellek kuramında da belirttiği gibi, belirleyici öğeler olacaktır (Halbwachs, 2018, s. 30). İzleyicinin algı ve sezgi yetileriyle edindiği, kendinde sakladığı giz, -ki bunu başkalarıyla paylaşmadığı durumda sadece kendinde kalacak ve kişi bireysel belleğinin sınırlarını çizmiş olacaktır. Belirleyici öğelerin bütünü ise; bireysel belleğin dışında konumlanan, izleyicinin kendinde oluşturduğu giz'i de içine alan anı'nın oluşumunda etkili, fakat görevi belirleyici olmakla sınırlı olacaktır.

Halbwachs. bu duruma ilişkin, "*Bireysel Bellek*" ve "*Kolektif Bellek*" kavramlarının sınırlarının sık sık birbirleri ile karışabileceğini, bireysel belleğin, kolektif bellekten destek aldığını, onun içinde kendisine bir yer bulduğunu söyler (Halbwachs, 2018, ss.63,64).

Bireysel bellek bu aşamada kişinin kendisinde biriktirdiklerini kabullenerek, kendi doğrultusunda ilerlemeden vazgeçmeyecektir. Kolektif bellek ise, bireysel bellekleri kapsayan ancak bireysel bellek ile karışmayan konumdadır. Halbwachs, her iki bellek kavramını şahsi ve sosyal bellek yada "*otobiyografik bellek*" ve "*tarihi bellek*" olarak isimlendirir (Halbwachs, 2018, s.65). Şahsi bellek / otobiyografik bellek olarak da isimlendirdiği bireysel bellek, tarihi bellekten yardım almaktadır. Çünkü kendi yaşantımızda genel tarihin içinde varlığını oluşturmaktadır. Tarih, bize geçmişin özetini daha geniş bir zaman aralığında hatırlatırken, kendi yaşantımıza dair belleğimiz ise, çok daha kalıcı ve zengin olacaktır. Dolayısıyla her iki beledi birbirinden ayıran kesin bir sınır vardır. Bireysel belleğimizi içerden, kolektif beledi ise dışarıdan ulaşabiliriz.

Jung, insan psikolojisine yönelik çalışmalarında kolektif bilinçaltımıza dair arketipleri Persona, Gölge ve Anima-Anim us olmak üzere üç bölümde incelemiştir.

Persona maske anlamına gelmektedir. Dış dünya ile olan ilişkimizde uzlaşımımızı (toplum ve ailemize karşı) sergilediğimiz tutum ve davranışlarımızı bu maske aracılığıyla sağlarız. Bu tutum ve davranışlarımız bizi kolektif bilinç altının bir parçası yaparken, diğer taraftan insan psikolojisinde iki tehlikeli durum

oluşturabilmektedir (Küskü, 2020, s.80). Toplumun beklentilerine göre Persona, kişide karşılığını alamıyorsa mutsuz insan profili ortaya çıkaracaktır. Bunun nedeni kişinin topluma karşı takınmış olduğu tavırlarını içselleştiremiyor olmasına bağlıdır. Huzursuz olmaktadır çünkü, eylemleri sadece dışarıdan algılanan bir vitrin yaratmaktadır. Aksi durumda yani fazla içselleştirmesi ise, kendine yabancılaşması, kendinden uzaklaşması demektir. Her iki durumda da gerçek kimliğimiz maskenin altındadır.

Jung, Persona'nın görünmesini sorun olarak görmemekte, ancak görüntülerimiz altındaki gerçeği unutmamız gerektiğini savunur. Bu durumu şöyle ifade eder, "...göründüğün gibi olduğun fikrine kapılma. Ancak, bunun ayırımına varamıyorsan tatsız çatışmalarla karşılaşmak sürpriz olmaz" (Küskü, 2020, s. 81).

Bir diğer arketipimiz gölgemizdir. Toplum veya aile içinde oluşan Personamız çocukluktan itibaren gelişmeye başlar. Kabul görmeyen istek ve arzularımızın, kişisel bilinç altına gönderildiği yeri Jung "Gölge" olarak belirtir (Küskü, 2020, s.81). Egomuzu, bedenimize düşen bir ışığın yerde oluşan gölgesine benzetir. Egomuz, bilincimiz ışığında bir gölge oluşturmaktadır.

İnsanlığın ilk dönemlerinden itibaren topluma yüklenen arketipler ve çocukluktan itibaren yüklenen arketipler Gölgeyi, kolektif ve kişisel bir içgüdüsel sisteme dönüştürmüştür. Gölgemiz bedenimizin yapışık bir parçası gibi her zaman bizimledir. Kabul görmeyen veya bilincin derinliklerinde kalanlar, kişinin kendisinin de kabullenmediği durumlardan oluşur. Karanlıktır ve bilinçdışıdır. Yapmak isteyip yapamadığımız engellenen isteklerimizdir. Personamızdan farklıdır. Çünkü maskemiz bizim için bir değer kabullenişini temsil eder, oysa gölgemiz kabul görmeyen dışlanan yönümüzdür.

Jung gölgemiz ile yüzleşmeyi ahlaki bir sorumluluk olarak görür. Karanlığın yanında bastırılmış iyi şeylerin olabileceğini veya egoya bağlı kötü yönlerimizin değiştirilebileceğini söyler. Kötü yönlerimizle yüzleşmek egonun iyileştirilmesi demektir. Bastırılmış iyi yönlerimiz yada içgüdülerimiz ise bilinçle birlikte yaratıcı bir eyleme dönüşebilecektir (Küskü, 2020, s.84).

Gölge arketipimizi kolektif ve kişisel içgüdülerimizin oluşturduğu bir sistem dahilinde incelerken Jung, yaratıcılığı diğer yönlerimizden üstün görmektedir.

Yukarıda Halbwachs'ın ifade ettiği gibi, kişinin "Bireysel Bellek" ve "Kolektif Bellek" olmak üzere iki farklı belleğe sahip oluşu, bellek kavramı üzerinden üretim yapan bir sanatçı için de, yaratım dünyasının temelini Jung'ın kolektif ve kişisel içgüdülerin toplandığı alandan yani Gölge arketipinden alması demek olacaktır. Dolayısıyla sanatçının Gölge arketipi bireysel ve kolektif belleğin izlerini taşıyacaktır.

Sanat için, Jung " *insanı ele geçiren ve onu kendi aleti haline getiren bir çeşit dürtüdür*" diye belirtir. Ayrıca sanatçıyı diğer insanlardan üstün tutarak " *yüce insan*" ve " *kolektif bir insandır*" diye tanımlar (Jung, 2017, s.136). Sanatçı yaşamına dair iradesini özgürce kullanan bir insan değildir. Çünkü onun için yaşam üretmektir. İçinde var olan yaratma gücü onu normal insanların yaşadığı gibi bir yaşamdan uzaklaştıracaktır. Kendi psişik dünyası ile çevreden aldığı etkileri biçimlendirmek ve insanlığa aktarmak sanatçının görevidir.

Sosyolog Ali Akay'ın, sanat tarihinin önde gelen isimlerinden Georges Didi-Huberman ile yaptığı söyleşide; Huberman sanat tarihini anakronik bir disiplin olarak tanımlarken, imge üzerinden bellek kavramına ilişkin düşüncelerini şu şekilde açıklamaktadır.

"...belirti (en hafif titremeden sizi parçalara ayıran bir krize kadar) bedeni ve görüntüsünü harekete geçiren bellektir. Daha sonra özellikle anakronizme düşüncesinin çıkış noktası şudur: Bir imge yalnızca tarihin değil aynı zamanda belleğinde ürünüdür. Olayların, "etkilerin", "dönemlerin", "kültürlerin" devamlılığında yerini bulur, doğal olarak: dolayısıyla tarihseldir. Kendi zamanının içindedir. Ancak bununla beraber kendi zamanına karşıdır da, çünkü, imgenin belleğe lokomotiflik etmesi demek, birbirinden uzak, devamsız fakat birleşik bir çok zamanı elinde tutması demektir. İmgelerin anakronizm asından bahsederken, imgeleri birer ayrışık zamanlar kurgusu olarak görmekteyiz "(Akay, 2009, ss.28,29).

Zaman kavramı imgenin merkezindedir. İmgede tarihsel olarak zamanın merkezinde yer almaktadır. İmge ve zaman kavramlarının, karşılıklı olarak birbirlerini tamamlayan yapısal durumunu bellek kavramı oluşmaktadır. Zaman, bilinç altımızda ruhsal olarak düşünmeye devam etmektedir. Belleğimizde yer alan anılara dair bir imge, tarihle birlikte var oluşunu tamamlar.

### **1.3. METAFOR, METAFORİK**

"Elysium'un gül bahçelerinin kokusunu anlatan sözcükler tek bir gülün kokusundan alınan zevke indirgenmeyecek kadar ihtişamlıdır ama daha çok bir müsteşar odasının sigara kokusunu çağırıştırır" (Adorno, 2017, s.54).

Psişik dünyamız, kendi geçmişimizin kayıtlarında saklanır. Bu yapısal durum, geçmişimiz olarak belleğimize yerini alır ve iz bırakır. Zaman zaman anımsayarak o yere geri dönebilir, izlere ulaşmayı isteyebiliriz. Bellek kavramı üzerinden üretim yapan bir sanatçı gerek kişisel gerekse toplumsal olsun, bellekte yer alan izlere, kalıntılara ulaşmadan üretim yapamaz. Sanatçı kendi yaşamından yola çıkıyorsa şayet, bilgi edineceği kaynakların bulunduğu yer bireysel belleğidir. Belleğe yapılan geri dñnüş ve yaratım sürecinin sonunda ortaya çıkan, izlerin ve kalıntıların dışa vurumudur. Sanatçı, sahip olduğu belleğindeki izlere dair bilgiyi bir şekilde izleyiciye aktarmak, bu aktarım esnasında ise, belleğinde yer eden anılarını, olayları ya da kişisel meselelerini, sanatının öznelliği kapsamında güçlü bir şekilde ifade etmek ister. Kaynağını belleğinden aldığı soyut imgeleri, somut bir sanat nesnesine dñnüştürürken metaforlara başvurabilir. Kullandığı metaforlar, sanatçının belleğindeki imgelere dair ip uçlarını verecektir.

### **1.3.1. Kavramsal metafor**

Metafor kavramı, 1980 yılında George Lakoff ve Marc Jahson'un yayınladıkları "Metaphors We Live By " (Metaforlar, Hayat, Anlam ve Dil) adlı eseri ile bilim alanına veri toplama yöntemi olarak girmiştir. Metafor; "*Meta*" ve "*Pherein*" kelimelerinin birleşmesinden oluşan Yunanca karşılığı "*Metapherein*" kelimesinden gelmektedir. Anlamı "taşımak", "aktarmak" dır (Ertan, ss. 37,39).

Metaforlar, bir kavramı başka bir kavram üzerinden yeniden anlamlandırmak istediğimizde başvurduğumuz, deneyim ve tecrübelerimize bağlı olarak gelişen bir anlatım biçimidir. Metaforik anlatım biçimi olarak da belirtebileceğimiz bu yöntem, anlamı daha güçlü ve vurgulayıcı olarak ifade etmemizi sağlarken, zihinsel ve duysal deneyimlerimize bağlı algılarımız yeniden anlam kazanır, somutlaşır, görselleşirler. Soyut olarak ifade edilen varlık, varoluş, uzay, zaman, olay gibi metafiziğe ait kavramlar ise metaforların işlevleri sayesinde anlaşılabilir, okunabilir hale gelirler. Anılarımız, somut olarak görselleştirilmediği sürece soyut olarak belleğimizde yer alırlar. Bu nedenle bellek kavramının da metafizik ilgi alanında kaldığını söyleyebiliriz. Bellek kavramına ilişkin yapmış olduğu tanımlamada Cevizci, belleğe dair bilginin depolandığı, biriktirildiği alanı "varsayılan" olarak

ifade ederek, bellek kavramının somut göreceliliğinin olmadığını işaretini vermiştir (Cevizci, 2013, s.213).

Dolayısıyla bellek kavramının aktarımında kullanılan metaforik anlatılar; kişinin belleğinde yer alan somutlaşmamış, nesnel gerçekliğini oluşturmamış kişisel bilginin, gerçeğe yani bilinene dönüşmesinde yardımcı olurlar. Metaforik öğeler, zihinsel ve duyuşsal olarak gündelik yaşantımızda her zaman, her yerde karşımıza çıkabilir. Anlamı taşımak/aktarmak olan metaforun, bir eylemin oluşumunu sağlayan fiili özellik yapısından ötürü, aktarımına destek olduğu kavrama yeni adlandırmalar, yeni kavramlar yükleyebilirler. Bu nedenle yaratıcı özelliğe sahiptirler.

Antik döneme baktığımızda metaforun kavramsal açıklaması, Aristoteles tarafından Poetika da " yabancı bir ismi, soydan türe, türden soya, türden türe aktarımlarda veya karşılaştırma yaparak, yani paralellik kurarak kullanmak" olarak ifade edilmiştir (Draaisma, 2018, s.28).

Aristoteles'in "*yabancı isim*" kullanımını ve "*anlam aktarımı*" üzerinden iki temele dayandırdığı metafor kavramına ilişkin bu yaklaşımı günümüz metafor kullanımlarında temel olarak kabul edilmeye devam etmektedir. Metafor kavramını dayandırdığı iki temel kavramdan "yabancı isim", bir nesnenin, bir duygunun bilinen genel tanımından uzaklaşmasını işaret eder. "Anlam aktarımı" ise, kelimenin gerçek anlama bağlı olarak zamanla oluşan farklı anlamlarının, "yabancı" bağlama aktarılmasıdır.

Bir kavramı başka bir kavram üzerinden yeniden anlamlandırmak yoluyla oluşturduğumuz metaforik anlatımlarda, kullandığımız her iki kavramın hatırlattığı veya çağrıştırdığı diğer anlamlar ne kadar geniş ve zengin yapıya sahip olursa, vurgulanmak istenen konu bir o kadar güçlü olur. Bir düşünce veya görüntünün bizlere başka bir şeyi anımsatması veya düşündürmesi, yeni bir bilgiye ulaşmada da kaynak oluşturabilir.

### **1.3.2. Kültürel metafor**

"Kültürel Metafor" başlığı altında, Metafor kavramının, kültür bağlamında tartışılacağı bu bölümde ayrıntılı açıklamalara girmeden önce, daha net anlaşılabilir olması açısından öncelikle kültür olgusunun, kavramsal olarak tanımına bakmak gerekmektedir.

Cevizci, Kùltür'ü felsefi olarak " İnsan toplumunun sosyal olarak kuşaktan kuşağa aktardığı maddi ve maddi olmayan ürünler bütünü, sembolik ve öğrenilmiş ürünler ya da özellikler toplamı" olarak tanımlamıştır (Cevizci, 2019, s.273). Kùltür'e dair yapmış olduğu açıklamalarında, kùltür'ün kavram olarak Aydınlanma dönemini filozoflarından Alman filozof Johann Gottfried Herder tarafından ortaya çıkarıldığını belirtir. Herder'e göre kùltür; ayrı ayrı anlam ve değerler bütününe sahip, farklı oluşumlardır (Cevizci, 2019, s.273). Bu nedenle kùltürler, içerik ve evrensel olarak aynı seviyede değillerdir. Kùltürü kendi içinde ulus, halk ve topluluk olarak belirlediği toplumsal sınıfların yaşam tarzı olarak görür.

Herder'in düşüncesinden hareketle, kùltürleri oluşturan toplumsal sınıfların geçmişten günümüze kadar sosyal yaşam içinde bağı oldukları değerler bütünü olduğu anlaşılmaktadır.

Assman, "Hatırlama", "Kimlik" ve "Kùltürel Süreklilik" üzerine yapmış olduğu çalışmasında; kùltürü sosyal bir yapı olarak görürken, her kùltürün "bağlayıcı yapı" oluşturduğunu söyler (Assmann, 2001, s.23). Kùltürün bağlayıcı özelliğini, sosyal boyut ve zaman boyutunda iki temel unsura dayandırır. Sosyalleşme sonucunda oluşan tekrara dayalı, bireyleri birleştiren ve bağlayan, aynı zamanda bireyin kendini tanımasına, geçmişine dair ortak bilgilere ulaşmasını sağlayan bu bağlayıcı yapıdır.

Kùltürün "bağlayıcı yapı" özelliği kazanmasında bilginin kuşaktan kuşağa aktarımını sağlayan, yazılı ve sözlü kùltürün oluşumunda araç olan ise dildir. Dil, sosyal yaşamın içinde topluma ait edinilmiş bütün bilgi ve tecrübelerin kùltürlerde yerleşimini ve yayılmasını sağlarken, aynı zamanda bir toplumun yazılı ve sözlü kùltürünü de oluşturur. Toplumlara göre farklı biçim ve özellikler taşıyan dil, bu değişken durumu ile kùltürel zenginliklerin kazanımında ve gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır.

Lyotard, anlatısal bilgiyi pragmatik olarak ele alırken, " bilgiye dair anlatımsal biçim ve söylemlerin, gelişmiş şekilde dil oyunlarını barındırdığını" söyler (Lyotard, 2019, s.44). Betimleyici ifade olarak nitelendirdiği dil oyunlarını, bütünsel bir düzen oluşturan birbirleri ile örtüşmüş sıkı bir anlatı dokusu olarak nitelendirir. Dolayısıyla Lyotard'ın, dilin yapısına ilişkin yapmış olduğu bu benzetme aynı zaman

da yukarıda açıklanan Assman'ın teorisi olan kültürlerin "*bağlayıcı yapı*" olduğuna ilişkin tezi ile örtüşmektedir. Lyotard, bilginin aktarımında anlatımsal biçimin "*dil oyunları*" nı barındırdığını söylerken, üstü kapalı bir şekilde de olsa anlatılarda dilin etkisini kuvvetlendiren unsurun "*metafor*" kullanımını olduğunun sinyalini vermektedir.

Dil'de Metaforun kullanımı, Metafor kavramının sahip olduğu ve anlatıma kazandırdığı "*zengin*" ve "*güçlü vurgu*" özellikleri sayesinde, kültürün gelişiminde ve aktarımında önemli bir rol oynar. Dil aynı zamanda bir toplumsal yapının, bir ulus'un kendisini ifade etmesini sağlarken, canlıdır ve değişkenlik gösterir. Bu değişkenlik ve canlılık, dile bağlı olarak kullanılan metaforlar aracılığıyla, farklı toplumlarda farklı kültürlerin oluşmasına neden olacaktır. Bu duruma ilişkin Lakoff ve Johnson, üzerinde uzun yıllar çalıştıkları ve Metafor konusuna ilişkin yayınladıkları "*Metaforlar; Hayat, Anlam ve Dil*" adlı eserde, Metaforları, "*düşünce ve dili şekillendiren yapıya kavuşturan unsur*" olarak tanımlarlar (Lakoff, 2015). Metaforlar, kültürden kültüre değişebilen, bir kültürdeki kavramın anlamı, farklı bir kültürde başka bir anlam oluşturabilmektedirler.

Toplumların kültürel yapısının oluşumunda Metaforlar, sanat'tan bilim'e kadar uzanan bir çok alanda etkili olmuşlardır. Bir kültürel değer olan sanat, yazılı ve sözlü kültürlerde de yerini alır. Sanatsal bir ifadenin de aktarımına yardımcı olan Metaforlar, aynı zamanda bir toplumun kültürel anlamda söylemlerinin gelişimine katkı sağlarken, toplumsal bellekte de yerlerini alırlar. Draaisma, Metaforların kültürel bağlamda oluşumunu "*bir kültürün, bir çağın yansıması*" olarak ifade eder (Draaisma, 2018, s.21).

Metaforların kültürel bir dönemi yansıtmasına ilişkin, günümüz çağdaş sanat anlayışı ile kültür arasındaki ilişkiye bakacak olursak, küreselleşmeye bağlı olarak değişen toplumsal dinamiklerin dolayısıyla kültürel değişimlerin, sanatta değişen üretim modelleri oluşmasına ve ifade biçimlerinin çeşitlenmesine yol açmaktadır. Dolayısıyla gelişen ve değişen metaforik anlatımlar, sanatın epistemolojik yapısını da etkilemektedirler.

19.yüzyılın Romantikleri tarafından 17.yüzyıldan beri süre gelen belleğin bilimsel ve mekânîk bir sistem olduğuna dair tezler kabul görmemiştir.

Romantizm'in etkisinde kalanlar belleğin ürettiği metaforları, mekânîk olarak buluyor, hatırlama eyleminin duygusal ve organik meteforlarla ifade edilebileceğini savunuyorlardı (Draaisma, 2018, s.104).

1800-1880 yılları arasında etkisini gösteren Romantizm döneminin fikri, geleneksel düşünenin yerine duyguların ön plana çıkarılmasıdır. Bu dönemin sanatçıları endüstrileşme ve makineleşmeye karşı olarak, mantık ve akıldan daha çok duygularına ve sezgilerine önem vermişlerdir. Toplumun bastırılmış duygularını dışavurumcu bir dille aktardılar. Bu dönemin sanatçıları günümüzde de kabul gören sanatın "*sarsıcı ve rahatsız edici*" yönünü insan doğasını inceleyen konular üzerinden yenilikçi bir bakış açısı ile vurgulamışlardır (Hodge, 2016, s. 58). Egzotik, gizemli ve doğa üstü konulara yönelen sanatçılar eserlerinde düşündürücü imgelere yer verdiler.

**Görsel 1.** Caspar David Friedrich "*Owl On A Grave*" (*Baykuş bir Mezarda*) 1836-37



**Kaynak:** <http://www.leblebitozu.com/caspar-david-friedrichin-eserleri-ve-hayati/> (Erişim:31.1.2022, 16.39)

Romantizm Döneminin önemli sanatçılarından Caspar David Friedrich, "*Owl On A Grave*" (Baykuş bir mezarda) isimli resminde, bir mezarda haçın üzerine kanatlarını açmış, uçmak üzere olan bir baykuş figürü yerleştirmiştir. Baykuş ölüm ve

bilgeliği temsil etmektedir. Ölümünden kısa bir süre önce yapmış olduğu bu resimde Friedrich, ölüm kavramını metaforik olarak anlatmak için, ölümü çağrıştıran bir baykuş imgesi kullanmıştır. Resimde doğanın canlı renkleri yerine monokrom renklerin kullanımı ise, geçip giden bir yaşamın doğallığı kadar, ölümünde doğal bir olay olduğunun gösterimidir.

Ali Artun, günümüz çağdaş sanat anlayışı içinde, küreselleşmeyle birlikte, sanatta değişen üretim modellerine karşı eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir (Artun, 2018, s. 14). Kültürün bir anlamlandırma sistemi, bir dil olarak maddileştğini söyler. Artun'a göre, iletişimin arketipi olan sanat, günümüz koşulları gereği güçlenirken diğer taraftan bütün hayata nüfus etmekte ve popüler hale gelmektedir. İçinde bulunduğumuz çağın hızla değişen göstergeleri, sanatçıyı da etkilerken, sanatçının referans aldığı noktalar genişlemekte ve özgürleşmektedir. Aynı zamanda göstergelerin anlam ve temsilleri, dille beraber esnek bir yapıya dönüşmektedir.

Sanat, tarih boyunca oluşum ve gelişiminde anlatım biçimleri, kaynak aldığı referans noktaları itibariyle devamlı olarak değişim göstermiştir. Mağara resimlerinde başlayan sanat, Mısır, Yunan ve Roma kültürlerinden günümüze kadar, kullanılan ifade biçimleri, farklı üslupların, farklı kültürlerin yansımaları gösterirken, aynı zamanda döneminin kültürel yapısını olmuştur. Kültürel yapı içinde gelişen sanatsal ifade biçimlerinin gösterimi yani imgenin anlatımı ise, kültürleri yansıtan semboller üzerinden ifade edilmiştir. Algıya bağlı olarak üretilen ve değişim gösteren imge ise, çoğu zaman kendinden başka bir şeyin yerine geçmiştir. İmgenin bu gösterim şekline ilişkin Erzen, "İmgenin sadece nesnenin değil başka bir şeyin de temsilini taşıdığını" söyler (Erzen, 2020, s.77). Erzen'e göre imge, sadece görüp bildiğimiz şeyler değil, aynı zamanda görülmeyen bir şeyin de görünmesini sağlayan bir belirlemedir. Erzen'in imgenin temsiline dair bu yaklaşımı dolaylı olarak Metaforik anlatımı işaret etmektedir. Dolayısıyla Aristoteles'in literatüre kazandırdığı ve Metafor tanımında yer alan "*yabancı isim*" kullanımı ve "*anlam aktarımı*" söylemleri, Erzen'in imgenin temsiline ilişkin görüşleri aynı paralelliktedir.

Kültürel ifadelerin şekillenmesinde toplumun sözel ya da yaygın olarak okur yazar olmasının en önemli etkenlerden biri olduğunu söyleyen Erzen, Anadolu'da

yaşayan halkın, gelenek ve görenekler çerçevesinde sahip oldukları sözel kültürlerin, nesilden nesil'e aktararak oluştuğunu, bu nedenle dillerinin mecaz ve şiirsel özellik taşıdığını belirtir (Erzen, 2020, s.39). Erzen, Metafor kavramını, Türkçede kullanım şekli yaygın olan mecaz olarak ifade etmektedir.

Mecaz, Metafor kavramı ile özdeş bir yapıya sahip olup, bir kelimeyi veya bir kavramı kabul edilenin dışında başka anlamlara gelecek biçimde kullanılmasıdır (<https://sozluk.gov.tr/>).

"Ne kadınlar sevdim zaten yoktular yağmur giyerlerdi sonbaharla bir azıcık okşasam sanki çocuktular bıraksam korkudan gözleri sislenir ne kadınlar sevdim zaten yoktular böyle bir sevmek görülmemiştir" ([www.leblebitozu.com/attila-ilhanin-20-unutulmaz-siirinden-mukemmel-alintilar/](http://www.leblebitozu.com/attila-ilhanin-20-unutulmaz-siirinden-mukemmel-alintilar/)).

### **1.3.3. Psikolojik metafor**

Hatırlama ve Unutma kavramları ile ilgili olarak metaforik kalıplara Felsefe ve Psikoloji alanlarında karşılaşmak mümkündür. Felsefe alanında düşünürlerin Metafor kavramına ilişkin düşünceleri ve açıklamaları "Felsefede Metafor" başlıklı bölümde ayrıntılı olarak açıklanacaktır.

Metafor kavramı üzerine 1970'li yıllardan itibaren hız kazanan psikolojik araştırmalar, dil bilimi ve bellek psikolojisi gibi bilimsel alanlarında katılımıyla, metafor kavramının psikolojik olarak ele alınışı ve açılımı genişlemiştir. Gelişim psikolojisine bağlı olarak metaforların kişinin bilinçsel olgunlaşmasına etkisi üzerine önemli araştırmalar yürütülmüştür. Nöropsikolojik araştırmalarda zihinsel tasarlama ve biçimlendirmeye bağlı imgelem yetisine ilişkin teorilerin, metaforlarla ilgili teorilere bağlandığı, Metaforların üretim ve yorumlamalarının yapıldığı alanın beyin olması nedeniyle, metaforik oluşumların meydana gelişi de beynin süreçlerine dayandığı ortaya çıkarılmıştır (Draaisma, 2018, s.34).

Metaforlar oluşumu ve yapısı itibariyle iki farklı kavramı barındırmaktadırlar. Metaforik anlatımın temeli, bu farklı iki kavramlardan birinin somut ve diğerinin ise soyut olmasına bağlıdır. İki farklı alandan gelen ve birbirleriyle paralellik kuran kavramların etkileşimi ile gösterilmek istenilenin veya anlatılmak istenilen kavram, özellikle plastik sanatlar alanında ve dilde zıt öğeler ile tasvir edilir. Beck, bu durumu duyusal ve algısal temele dayalı olarak soyut, görecelik olarak ise somut bir imgenin kullanılmasına bağlar (Draaisma, 2018, s.34). Soyut kavramları

anlayabilmek ve nesnel olarak gerçekliğini oluşturabilmek için somut bir imgenin kullanılması gerekmektedir. Bu durum da metafor kavramının özünü oluşturmaktadır.

Metaforlar kendi bellek perspektiflerini, organik ve yapay süreçlerden geçerek doğadan veya teknolojiden alırlar. Sokrates, belleklerin güvenilirlik konusunu Theatetus ile tartışırken belleği, yumuşak ve cıvık bir balmumu tablete benzetmiştir. Freud ise, bellek için yaz-boz metaforu kullanırken, hatıra izi olmayan bir yüzeyin altında silinmeyecek şekilde depolanan derin hatıra katmanlarının var olduğunu vurgulamıştır (Draaisma, 2018, s.20).

Freud, 1900 yılında "Rüyaların Yorumu " adlı eserinde, psişik aygıtımızı iki farklı sistemin çalışmasına bağlar. Bunlar "algısal bilinç " ve " hafıza sistemi " dir. Algısal bilinç, algılarımızı kaydederken kalıcı iz bırakmazlar. Yeni deneyimler karşısında *tabula rasa* konumundadırlar. Hafıza sistemi ise, algılarımızın kalıcı izlerinden oluşur. Freud, *Wunderblock* yani yaz-boz tahtası metaforunda bu iki işlevin bir araya gelişlerini "*iki ayrı ama birbiriyle ilişkili parça yada sistem arasında bölüştürerek*" çözümler. Zihinsel aygıtımız algılama işlevine devam ederken, uyarıları alan algı bilinç sistemi kalıcı izler oluşturmazlar. Hafızayı oluşturan temeller, bu tabakaya bitişik başka sistemlerde ortaya çıkmaktadırlar (Draaisma, 2018, s. 25).

Aynı zamanda imgelerden faydalanma konusunda usta olan Freud, metaforların süsleme eyleminin ötesinde işlevlere sahip olduğunu düşünürken, Ferenczi 'ye yazdığı bir mektupta " cüretkar denecek ölçüde oyuncu fantazi ile amansızca gerçekçi eleştiri" olarak bilimsel yaratıcılığı tanımlamıştır (Draaisma, 2018, s. 27). Mektubunun devamında ise, "Psikolojide ancak karşılaştırmalar yardımıyla betimleme yapabiliriz. Bunda özel bir şey yok, başka şeylerde de geçerli bir durumdur bu. Ama hiç biri bize uzun bir süre hizmet edemediğinden bu karşılaştırmaları tekrar tekrar değiştirmek zorundayız" (Draaisma, 2018, s. 27) diyerek, metaforlara, karşılaştırmalara ve analogiye başvurmanın kaçınılmaz olduğunun altını çizmiştir.

Çalışmalarında bir çok metafor ve analogi kullanan Freud, belli oluşumlar için ihtiyaç duyduğu metaforları mitolojiden almış ve bunlara *Elektra* ve *Oidipus* adlarını

vermiştir. Savaş bilimi metaforlarıyla, *Ego* ile bilinçdışı arasındaki ilişkiyi anlatmıştır. Örneğin bilinç dışı\_malzemelerin, rüya yoluyla egoya girmesini, kendi başına buyruk, kendine ait yasalar koyan işgal kuvvetlerine benzetmiştir. *Ego*, *İd* tarafından kuşatılırken, psikanalitik tedaviyi ise, iç savaşa dışarıdan yapılan bir müdahaleye benzetir (Draaisma, 2018, s.27, 28). Freud'un teorilerini oluşturmasında metafor retorik bir araçtır. Aynı zamanda bulgulayıcı ve önemli bir rol oynar. Bir metafor olan "*Yaz-Boz Tahtası*" aynı zamanda "sözel" bir fenomendir. Görsel yanını ise, gönderme yaptığı somut bir nesneden alır. "*Yaz-Boz Tahtası*" metaforu sözcük ve görüntü tabakalarından oluşan bir araçtır.

Black, Metafor kavramına yaklaşımı, "*etkileşim*" temeli üzerine dayanmaktadır (Draaisma, 2018, s.30, 31). Metaforun yapısını, "*Konu terim*" ve "*Araç terim*" olmak üzere iki unsurun oluşumuna bağlı olarak değerlendirmiştir. "*Konu terim*" ve "*Araç terim*" etkileşimi sağlarlar. Bu durum, yeniden bir üretim meydana getirirken, metaforda kullanılan terimlere, kendi anlamları dışında başka bir anlam kazandırmaktadır. Konu terim, Metaforun hakkında bilgi verilen, anlam yüklenen terimdir. Araç terim ise, Aristoteles'in Metafor kavramındaki "*yabancı cisim*" olarak yer alan anlamı aktaran bağlayıcı terimdir.

#### **1.3.4. Felsefede metafor**

Antikeden günümüze kadar pek çok felsefeci, "metafor teorileri" oluşturmak suretiyle, Metafor kavramına ışık tutmuşlardır. Oluşturdukları teorileri ile Metaforların üretim ve yorumlanmalarına dair kaynak oluşturmuşlardır.

Felsefede Metaforun kavramsal tanımına ilişkin bölümde de belirtildiği üzere, Antik dönemde Metafor kavramı, Aristoteles'in *Poetika*' sında "*yabancı isim*" kullanımını ve "*anlam aktarımı*" üzerinden iki temele dayandırılarak, literatüre kazandırılmıştır.

Cicero'nun metafor anlayışına baktığımızda, Aristoteles'in metafor kavramına getirmiş olduğu yaklaşıma özdeş olduğunu görüyoruz. Cicero' ya göre metafor, transfer, aktarımdır. Bir kelimenin başka bir kelime yer değiştirmesidir. Birinci kelime, ikinci kelimenin yerine geçerken, birinci kelimeye ait özellikler kendinden uzaklaşmaktadır. Cicero için metafor, benzetmenin kısaltılmış biçimi olup, metonimi, katachiese ve allegori kavramları, metaforun alt yapısında bulunmaktadır.

Metaforun amacı ise, düzeltme, tamir etme ve eksikliğin giderilmesidir (Duman, 2018, s.25).

Nietzsche, Aristoteles'in Metafor teorisine karşı olarak, Metaforun gerçeği engellediğini ve çarpıtıcı olduğunu düşünür. Ancak Metafor'u bir zorunluluk olarak kabul etmekten de kaçınmaz. Aristoteles'in Metafor teorisi, kavrama yönelik iken Nietzsche, Metafor teorisini "kavram metaforu" üzerinden yapılandırır ve savunur. Nietzsche'nin metafor teorisinde savunduğu gerçeklik kavramı değil, insanın zihinsel yetenekleri ile "gerçeği algılama" şeklindedir. Dolayısıyla burada akıl devreye girmektedir. Metaforik anlatımlarda ve oluşumlarda benzetilmek istenilen kavramın altında gerçekliği arar. Bu nedenle Metaforun gerçeği engelleyen ve çarpıtıcı bir tutum içerdiğini savunur. Çarpıtıcılık olarak kast ettiği şey ise, Metaforda kullanılan kelimeler arası kurulan "benzetme", "yerine geçme" eylemlerinin, gerçek üzerindeki etkisi ve yönlendirmesidir.

Nietzsche, Metaforu aşınmış ve duyuşsal olarak zayıflamış olarak nitelendirirken, üzerindeki resim (figür) kaybolmuş bir metal paraya benzetir (Duman, 2018, s.68; De Oratore, III, XXXIX, 157). Para, üzerinde bulunan sembol ve rakamlar ile değerini gösteren bir araçtır. Parayı tanımlayan bu özelliklerin kaybolması, onu artık sadece bir metal parçasına dönüştürmekte ve parasal bir değeri kalmamaktadır. Nietzsche'nin Metafor kavramında aradığı "gerçeklik kavramı", örnek üzerinden bakacak olursak, parayı değerli kılan, paranın kendi gerçekliğidir. Dolayısıyla Nietzsche'ye göre; Metaforlarda kendi kavramsal gerçekliğinden uzaklaşmış, aşınmış ve duyuşsal olarak zayıflamıştır.

"Eğer ağaç gerçekten ağaç ise, ona her dilde "tree" yahut "Baum" yahut "arbore" yerine "ağaç" denmesi gerektiğidir. Farklı diller yan yana getirildiğinde göstermektedir ki, kelime "hakikati" göstermez; asla yeterli ifade kurgusu mümkün değildir. Öyle olsa idi zaten bu kadar çok dil olmazdı." Nietzsche (Duman, 2018, s. 70).

Felsefesinin temelini "aklı" yerleştiren Nietzsche, Metafor teorisini "*kavram metaforu*" üzerinden oluştururken, metaforlarda kullanılan sözcüklerin gerçeği yansıtmadığını savunur. Onun için kavram, "*dış dünyanın temsilidir ve sadece metaforun bir metaforudur.*" Metaforda kullanılan kelimelerin anlamlarının değiştiğini, dolayısıyla kavramında değiştiğini vurgular. Kelime ve kavramlar

arasındaki bu ilişkiyi Nietzsche, özdeşliğin olmadığı bir durum olarak belirtir (Duman, 2018, s. 68; Nietzsche, 1999, 879).

17.yy felsefecilerinden Thomas Hobbes'in Metafor kavramına ilişkin yaklaşımı genel olarak Aristoteles'in Metafor anlayışına yakındır. Hobbes, Metaforda "kavramsallığın" olması gerektiğini vurgular. "*Anlaşılabilir doğru açıklama*", "*iki anlamlıktan arınmış bilgi*" ve "*kesin tanımlar*" Metafor teorisinin önemli ve belirleyici unsurlarıdır. Dilde Metaforun olması gerektiğini savunurken, ancak, Leviathan<sup>2</sup> adlı eserinde yaptığı felsefi Metaforik konuşmalarını "*ölçüsüz ve gerçek olmayan*" olarak eleştirir (Duman, 2018, s.71). Yaptığı bu eleştirisinin temeli Hobbes'n metaforik ifadelerde kelimeleri uyumsuz ve bağlantısız bulmasıdır. Bu nedenle Metaforik ifadeleri, felsefi konuşmalarda, anlatımlarda yeterli bulmaz. Eleştirdiği diğer bir konu da Metaforik ifadelerde gerçeğin gizlenmesidir. İki anlamlı kelimelerin, gerçeğin bulunmasında yanıltıcı rol oynadığını savunur. Bu durumu şu sözlerle ifade eder. "Metaforlar, söylenmeyen yada iki anlamlı kelimeler yanıltıcı ışıklar gibidir" (Hobbes, 1992, 45).

Locke'n Metafor anlayışına baktığımızda temelinde "benzerlik kavramı" vardır. Aristoteles'in Metafor teorisinde yer alan "benzerlik kavramı" ile uyuşur. Metafor oluşumunu, kişinin hayal dünyasına, tinsel ve psikolojik yapısına bağlı olarak ruhsal hareketliliğin oluşturduğu farklı benzerliklerin bulunmasına katkı sağlayan bir araç olarak kabul eder. Ancak Locke'n, Hobbes ile ortak bir noktada buluşurlar. Locke'de, Hobbes gibi, Metaforik dilin, felsefi söylemlerde, öğretici metinlere zarar verdiğini ve yeterli olmadığını düşünür. Bu nedenle metaforik dilin felsefeye ilişkin anlatılardan uzak tutulması gerektiğini savunur. Locke için Metafor, zevk veren eğlenceli anlatımlarda kullanılmalıdır. Dolayısıyla Locke, Metaforun sınırlarını belirlerken, felsefi anlatılarda Metaforik anlatıları ret eder. Metaforik ifadelerin kullanımındaki retorik dil, Locke'a göre, yanıltmanın ve aldatmanın en kuvvetli aracıdır (Duman, 2018, s.73).

Hegel'in Metafor teorisine ilişkin şu sözleri "Metaforun farklı biçimlerdeki formları sonsuzdur; fakat doğrulanması basittir. Metafor tamamıyla kısaltılmış bir

---

<sup>2</sup> Leviathan, Yahudi-Hristiyan mitolojisi menşeli bir deniz canavarının adıdır. Hobbes, Leviathan adını verdiği bu kitabında deniz canavarı ile devletin gücünü karşılaştırmaktadır.

benzetmedir" (Duman, 2018, s. 80) onun metafor hakkındaki düşüncesini açıkça ortaya koymaktadır.

Hegel'in Metafor teorisi, kavram ve düşüncenin metaforik olarak zihinde canlandırılması, metaforun fonksiyonel olarak algılanmasıdır. Metaforu tamamıyla "*benzetme*" olarak tanımlar. Metafor teorisinde, somut gerçekliğinin ortaya çıkması, kendi deyimiyile ifade edecek olursak, "...doğrulanmasının basit oluşu" nu benzerliklerin, görünür ve anlamında kolay bir şekilde anlaşılır olmasından kaynaklanmaktadır. "*...farklı biçimlerdeki formları*" ifadesinde kullandığı "biçim" ve "form" kelimeleri ise, tanım olarak baktığımızda biçim; bir nesnenin dıştan görünüşü veya herhangi bir şeyin benzeridir (<https://sozluk.gov.tr/>). Form ise, biçim, şekil veya bir şeyin istenilen veya olması gereken durumudur (<https://sozluk.gov.tr/>). Dolayısıyla Hegel, birbirine anlam bakımında benzeyen iki terim kullanarak, metaforda kullanılacak öğelerin birbirine olan benzerliğinin ve çeşitliliğinin ölçütünü ortaya koymuştur.

Aydınlanma döneminin önemli filozoflarından Kant, insan zihninin metafizik bir kavramı yada olguyu nesnelleştirmesini, algılama sonucunda imgenin temsili olarak kabul eder. Sanat'ta imgenin göstergesi olan temsildir. Aydınlanma dönemi öncesinde, imgenin sorgulanmadan oluşturulması ve bir anlam ifade etmemesi, akıldan yoksun bir yaklaşımdır. Aydınlanma dönemi ile birlikte aklın ön plana çıkması fizik ötesi kavramların sorgulanmasını gündeme getirmiştir. Kant'a göre aklın ve mantığın devreye girmediği durumlarda, kendi algılarımız ile gördüğümüz şeylerin neyi temsil ettiğini bilmeyiz. Gördüğümüz şeyleri kendi anlayışımıza göre yapılandırırız. Aklın devreye girmesi ile aydınlanma felsefesinin geliştirdiği "*öznellik*" kavramı, imgenin neyi temsil ettiği düşüncesinden uzaklaşarak, "*ne anlam taşıdığı*" veya "*ne anlama geldiği*" sorularını beraberinde getirmiştir. Kant, zihinsel bilgiye ulaşmanın, ancak nesnel bilgiye ulaşma ile sağlanabileceğini savunur (Erzen, 2020, s.64, 65). Kant'ın bu yaklaşımı, Aydınlanma döneminin önemli diğer filozoflarından Nietzsche'nin de Metafor kavramında savunduğu aklın aracılıyla, insanın zihinsel süreçler sonucunda "*gerçeği algılama*" teorisi ile uyumludur.

Kant'ın felsefesinde sanat, ruhun cisimleşmiş halidir. Danto, Kant'ın sanat felsefesini ve bir fikrin cisimleşmesine ilişkin görüşünü, Kant'ın kendisinin oluşturduğu bir

örnek üzerinden açıklar (Danto, 2017, s. 123). Tanrı Jüpiter'in sahip olduğu olağan üstü güç, bir sanatçı tarafından bir imge üzerinden anlatılmasının istenildiği, sanatçının ise, pençeleri arasında şimşekler tutan bir kartal Jüpiter'in temsilini yaptığı ve sanatçı kendisine yöneltileni bir simgeyle temsil ettiği varsayılır. (İsa'nın kuzu olarak temsil edilmesi gibi) Kartalın pençeleriyle şimşekleri tutması doğa üstü bir güce sahip olduğu fikrini yaratmaktadır. Aktarılması mümkün olmayan bir şey aktarılmıştır. Bu örnek bizlere Kant'ın estetik fikir anlayışından öte, sanat'a dair düşüncesinin temelinde Metafor kavramının var olduğu göstermektedir. Kant kendi düşüncesini açıkladığı bu Metaforik anlatım örneğinde, Metafor kavramının temelinde yer alan "*aktarım*" "*benzetme*" ve "*yerine geçme*" gibi hususlar mevcuttur. Tanrı Jüpiter, elinde şimşek tutan kartal bir Jüpiter'e dönüşmüştür.

Richards, 1936 yılında yayınlanan *Retorik Felsefesinde* Metaforları analiz ederek bir terminoloji oluşturmuştur (Draaisma, 2018, s. 30). Richards'ın yapmış olduğu analiz sonucuna göre, metafor iki terim arasındaki bir ilişkinin ifade edilidir. Terimlerden biri "*konu terim*" diğeri ise "*araç terim*"dir.

Bir örnekle açıklayacak olursak, "Zaman, hızla akan ve durdurulamayan bir nehir gibidir" cümlesinde, "zaman" kavramı konu terim, "hızla akan ve durdurulamayan bir nehirdir" ise araç terimdir. Richards'ın yaklaşımı ile açıklayacak olursak; kullanılan metafor bizlere zamanın, hızla akan ve durdurulamayan bir nehre benzetilmesidir. Richards, metaforun ortaya koyduğu bu benzerliğe "*tenör*" adını verir (Draaisma, 2018, s.30).

### 1.3.5. Metaforik Realizm

Cevizci, realizm kavramını iki şekilde tanımlar;

"1 Realizm, genel olarak şeyleri veya olup bitenleri, olması gerektiği gibi değil de oldukları gibi görme eğilimi.

2 Realizm, ikinci veya metafiziksel bir anlam içinde varlıkların, değerlerin, özelliklerin veya belli bir takım şey türlerinin gerçek, yani insan zihninden veya algılarından bağımsız olarak var olduğunu öne süren görüşe tekabül eder. Başka bir deyişle, realizmin temel düşüncesi, hangi şey türlerinin var olup hangi özelliklere sahip olduklarının insan zihninden veya insanın algısından tamamen bağımsız olduğudur" (Cevizci, 2019, s. 369,30).

Realizm yada diğeri adı ile gerçeklik kavramı, Sözen ve Tanyeli'nin tanımlarında ise;

"Duygu, düşünce yada somut nesnelere dünyasından var olup, varlığı bilinen her şeye verilen genel ad. Sanatsal gerçeklik sayısız gerçeklik türleri içinde ayrı bir kategori olarak düşünülmektedir" (Sözen ve Tanyeli, 2012, s. 115).

olarak ifade edilmiştir.

Chris Murray, günümüz Çağdaş Sanatı üzerine düşünen kuramcılarının görüşlerinin yer aldığı eserde, 20.yy'ın felsefecilerinden Arthur C. Danto'nun "sanat" a ilişkin düşüncelerine yer verirken, Danto'nun mecazi anlatımları, sanatı tanımlayan bir koşul olarak gördüğünü söyler (Murray, 2012, s.112). Danto'ya göre "Bir yapıt neyin mecazıysa onu ifade eder" (Danto, 1974). Cezanne'nin karısının portresini yaptığı "*Madam Cezanne*" tablosu, Danto için Cezanne'nin resim anlayışını ifade eden, bir mecazi anlatımdır. Danto, mecazi anlatımları sanatı tanımlayan bir koşul olarak görürken, ayrıca bir şeyin başka bir şey üzerinden düşündürülmesi ve anlatılması için kullanılan mecazda, neyin anlatılmak istenildiğine karşı yorum yapılması gerektiğini savunur.

Yapısalcılık teoreminin en etkili temsilcilerinden Lacon ise, "Gerçeklik" ve "Metafor" kavramlarına ilişkin değerlendirmeleri şöyledir. Lacon, yansıtmacı özelliği olan ayna nesnesi üzerinden gerçeklik kavramını iki türlü ele almaktadır. Lacon'a göre bir çocuk aynaya ilk kez baktığında bedenini algılayarak kendini keşfetmekte, çocukta, "*kendi olma*" duygusu oluşmaktadır (Murray, 2012, ss. 194,195). Gerçeklik kavramına ilişkin ikinci yaklaşımı ise, aynada beliren görüntü ile karşılaşma anının "*bir yabancılaşma*" duygusu olduğudur. Aynaya yansıyan görüntü, Lacon'nun düşüncesine göre kişiliğin ana temsilcisi ve hayali bir varlık olan "*Ego*" dur ve bir görüntüden ibarettir. İnsanın bu hayali varoluşu yapısal olarak baktığımızda "*hayali*", "*simgesel düzen*" ve "*gerçek olan*" olmak üzere ayrı sistemler üzerinden kurulmuştur. Dili ve kültürü temsil eden düzen "*simgesel*" olmalıdır. Dış gerçeklikle birlikte, gerçekliğin görünmeyen yönünü temsil eden düzende "*gerçek olan*" dır. Bu nedenle, Lacon'un "*Ego*" kavramı üzerinden oluşturduğu gerçeklik kavramı, görünen ve görünmeyen öğeleri barındırmaktadır. Dış gerçeklik, aynaya baktığımızda gördüğümüz, sahip olduğumuz bizi bir başka insanda ayıran fiziksel özelliklerimizdir. Dolayısıyla somuttur. Görünmeyen yönlerimiz ise, psişik dünyamız, kişilik özelliklerimizdir ve soyuttur.

Lacon, antropoloji ve dil bilimleri aracılığıyla, başlıca ilgi alanı olan psikanalitik kuram ve Freud'un psikanalitik söylemlerinden faydalanarak insan ve kültür kavramlarının gelişimini geniş bir şekilde ele almıştır. Kültürel gelişime bağlı olarak dilde kullanımını "*güzel söz söyleme sanatı*" olarak gören Lacon, Metafor kavramı ile Metonomi kavramını birbirine paralel kavramlar olarak düşünür (Murray, 2012, s.196). Bu iki kavramı dilin, Freud'un bilinçaltı teoreminde yer alan rüyalar ve sanat olarak karşımıza çıkan "*yoğunlaşma*" ve "*yer değiştirme*" sine benzetir. Dolayısıyla Lacon, Metafor ve Metonomi kavramları üzerinden bilinçaltımıza ve sanat kavramına ulaşmaktadır. Lacon'a göre "bilinç altı bir dilin yapısına sahiptir." (Murray, 2012, s.196). Gerçeklik kavramı yada Lacon'un deyimini ile "*gerçek olan*" ise, bilinç altımızda, soyut olarak görünmeyen yönü temsil eden düzendedir. Bilinç altımız gerçektir, ancak aynı zamanda görünmezdir.

Lacon'un ayna örneğinden başlayarak, hayali bir varlık olarak belirttiği "*Ego*" nun yapısal özelliklerinden biri olan "*gerçek*" ama görünmeyen yönlerimiz ile bilinç altımız arasında kurduğu paralellik, dolaylı olarak bizleri sürreal (gerçeküstü) düşünceye yönlendirmektedir (Hodge, 2016, s.152).

Sürrealist düşünce, I.Dünya Savaşının ardından, Dada hareketinin devamında 1924 yılında "*Sürrealist Manifesto*" nun, Andre Breton, Louis Aragon ve Philippe Soupault tarafından, Sürrealizm (Gerçeküstücülük) olarak tanımlanmasıyla kavramsallaşarak sanatta bir akım haline dönüşmüştür (Hodge, 2016, s.152). Temel felsefesi, bilinç ile bilinçaltının birleşimiyle, hayal ve fantazi dünyasında aklın ve mantığın ilişkilendirilmesine bağlıdır. Dolayısıyla Sürrealist akımının sanatçıları, Freud'un psikanalitik kuramının etkisi altında kalmışlardır. Psikolojik Metafor başlıklı bölümde de açıklandığı üzere, Freud'un yaratıcılıkta, oyuncu fantazilere benzediği Metaforlar yardımıyla, bilinç altlarının derinliklerine inmişlerdir. Freud'un, psikanalitik düşüncesine göre de "*gerçeklik*" kavramı görünmez olarak bilinç altımızdadır.

Sürrealizm akımının önemli temsilcilerinden Rene Magritte, "Ben renkleri, şiirleri şekillendiren kelimeler, müziği şekillendiren notalar gibi kullanmaya çalışıyorum" derken, Metaforlarla örülü bu cümlesinde; kullandığı renkleri, şiirin kelimelerine ve müziğin notalarına benzetir (Hodge, 2016, s.153). Renkler, kelimeler

ve notalar Magritte' in bilinç altında hayal gücünü harekete geçiren imgelerdir. Hayal gücünü kullanarak, kaynağını bilinç altından alır. Renkler, kelimeler ve notalar gerçektir ve ayrı ayrı sanat dallarına ait öğelerdir. Ancak, Magritte' in bilinçaltı dünyasında, kendi özelliklerinden uzaklaşıp, yeniden anlamlandırılmışlardır.

Foster, Lacon'un gerçeklik kavramını, bastırılmış olanın bir semptom veya gösteren olarak tekrarı olarak açıklar ve göstergeler dünyasında semptomun tekrarlanmasıdır (Foster, 2017, s.184). Travmatik yüzleşmenin dönüşüdür. Foster, bir imgenin travmatik gerçekliğinin tekrarlanarak gösterilmesini, Gerçeküstücülük Sanat'la, diğer adı Sürrealizmle ilişkilendirir ve Gerçeküstücülüğün yanılsamacı ve kaygılı özelliği olduğunu ifade eder. Kaygılı oluşumundaki neden, Foster'a göre, gerçeği gizleme konusundaki aşırı tavrıdır. Ancak gerçek gizlenmek istenirken, gerçeğin göstergesine dönüşmektedir.

Lacon ve Foster'ın gerçeklik kavramına ilişkin düşüncelerini sanatsal ifade biçimlerinde "gerçek" ve Metafor" kavramları üzerinden değerlendirecek olursak;

Foster, Andy Warhol' un tekrara dayalı üretimlerinin "taklit anlamında bir yeniden üretim olmadığını, tekrarlamının daha çok travmatik olarak gerçeğin sahnelenmesini sağladığını, fakat bu ihtyacın gerçeği de gösterdiğini" söyler (Foster, 2017, s.178). Dolayısıyla, Lacon ve Foster'ın gerçeğin gösteriminde travmatik yanılsamacılık olarak nitelendirdikleri yaklaşım, gerçeğin travmatik etkisinden uzaklaştırılması, travmatik bir olayın yada görüntünün tekrar tekrar gösterimi ile, travmatik etkiyi azaltırken, aynı zamanda ister istemez travmatik bir gerçekliği de ortaya koymakta, gerçeğin göstergesi olmaktadır.

Metaforlar daha önce de belirtildiği üzere; soyut olarak ifade edilen varlık, varoluş, uzay, zaman, olay gibi metafiziğe ait kavramların anlaşılabilir, okunabilir olmasına katkı sağlarken, anlamı daha güçlü ve vurgulayıcı kılmaktadırlar. Zihinsel ve duysal algılarımıza yeniden anlam kazandırmakta, somutlaştırmakta ve görselleştirmektedirler.

Lacon ve Foster'ın bu tezleri, Metafor kavramının bir araç olarak "*güçlü ve vurgulayıcı*" olma özelliği ile benzerlik göstermektedir. Tekrara dayalı bir gösterim, güçlü ve vurgulayıcı bir eylemdir. Ancak burada tekrarlama eylemi, aynı zamanda unutturma, yani travmatik bir gerçekliği yadsıma, kabullenme veya sıradan bir hale

getirilme çabasıdır. Bu durum Nietzsche'nin Metafor teorisine ilişkin, "*gerçeği engelleyen ve çarpıtan*" eleştirisini akla getirmektedir.



## İKİNCİ BÖLÜM

### BELLEK İMGELERİ

Bu bölümde, Metaforik olarak bellek imgelerinin, sanat nesnesi aracılığıyla somutlaştırılması ve görünürlük kazanmasında, nesnenin sahip olduğu nitelikler; Ruh ve Beden, Nesne, Beden ve Yapıt, Bellek ve Tin, Bellek ve Hatıra, Psikanaliz Çözülme başlıkları altında incelenecektir.

#### 2.1. RUH VE BEDEN

Ruh ve Beden kavramları üzerinden yaratmış olduğu ontolojik yaklaşımında Martin Heidegger, insana dair varlığın oluşumunu, bedensel-ruhsal-tinsel kavramları üzerinden sorgular. Almanca "*varoluş*" anlamına gelen ve "*Dasein*" adını verdiği analitik yaklaşımı ile, Antropoloji, Psikoloji ve Biyoloji bilimleri üzerinden varlığın anlamını incelemiştir.

Heidegger'e göre, varlığın anlamına dair üç yargı vardır (Heidegger, 2018, ss.20, 21). Bunlardan birincisi, var olmak anlamına gelen "varlık"<sup>3</sup> kavramının en tümel kavram olmasıdır. Aristoteles'in metafizik anlayışı içinde varlığa dair, "Varlık anlayışı, bir kimsenin zaten var olanda kavradığı her şeyde kapsamıştır." sözüne karşı varlık kavramının en karanlık kavram olduğunu söyler. Nedeni ise, var olanların cins ve türlerine göre kavramsal olarak "*varlık*", var olanların sınırlarını aşmaktadır.

İkincisi yargı ise, varlık kavramının tanımlanamaz olduğuna dair görüştür. Varlık, var olan üzerinden değerlendirilemez. Varlığın tanımlanamaz oluşu, varlığın anlamını sorgulamaya engel değildir. En yüksek ve en alt kavramlar ile ifade edilemez. Varlığın tanımlanamaz oluşu, varlığın anlamına dair soru sorulmasını ister. Üçünü yargı ise, diğer iki yargıya aykırı olarak "*varlık*" ın kendiliğinden anlaşılır bir

---

<sup>3</sup> Varolan, varolmaklık.

kavram olduğuna dair görüşür. Bilgiye dayalı veya her türlü ilişkilendirmelerde varlık ifadesinin kullanılmasıdır (Heidegger, 2018, s. 22).

Yukarıda açıklanan Heidegger'in "*varlık*" kavramına ilişkin yapmış olduğu analitik yaklaşımda, "*ruh tözüne*" ulaşmanın yolu ontolojik olarak arınmaktan geçer. Başka bir ifade ile, öznenin, ruhun, bilincin, tinin ve kişinin şeyleştirilmeden varlığın pozitif olarak ne olduğunun kaynağına ulaşılabilir. Varlığın sorgulanmasında "yaşam" ontolojik bir meseledir ve temelde de bir varlık minvalidir.

Heidegger, Vincent Van Gogh'un "*Bir Çift Ayakkabı*" isimli tablosu üzerinden sanatta varlık kavramına ilişkin felsefesini; "doğruluğun sanat yapıtına konması" ve "varlığın orada görünmesi" olarak açıklar (Sözer, 2019, s.94). Heidegger'in varlık kavramına göre söz konusu tabloyu değerlendirdiğimizde, Vincent Van Gogh'un bir çift eskimiş ayakkabıyı nesnenin kendi duruşu ve doğallığı ile bize olduğu gibi aktardığını görüyoruz. Tabloda yer alan ayakkabıların gösterimi, nesnenin kendi varlığının anlamını oluşturmakta ve kendi varlığının özelliklerini taşımaktadır. Dolayısıyla tablonun konusunu oluşturmuş doğrudan bir anlatımdır.

## **Görsel 2.** Vincent Van Gogh "*Bir Çift Ayakkabı*" 1886



**Kaynak:** <https://www.e-skop.com/skopbulten/heideggere-karsi-van-goghun-ayakkabilarinin-hakikati/4661/> (Erişim: 28.01.2022. 13.28)

Bir çift ayakkabının doğal ve doğrudan aktarımı var olanın varlığa açılması ve varlığın orada görünmesidir. Nesnenin görünen özelliklerinden farklı bir gösterim ve yanılısama yoktur. Nesne kendi varlığını doğrudan göstermektedir. Bu durum

Heidegger'in felsefesine göre var olanın doğruluğunun sanat yapıtında kendisini ortaya koymasdır. Kaynağını da yapıttan almaktadır (Görsel 2).

Murrey, sanat yapıtlarının öncelikle maddi bir alt yapıya sahip birer şey olduğunu ve yapıttın ilkesel olarak bir şey olma özelliğinden vazgeçilemeyeceğini, ancak Heidegger için bu durumun tersine olduğunu belirtir (Murray, 2012, ss.181, 182). Heidegger'in yukarıda açıklanan varlığın anlamına dair oluşturduğu üç yargı kuramını ise, özelliklerin taşıyıcısı olarak şey, çok katlı duyumların birliğı olarak şey ve biçimlendirilmiş malzeme ya da madde olan şey olarak açıklar.

Heidegger için yapıttın bir şey olma niteliğı yapıttın özüne bağlıdır. Murrey'in, yapıtt ile şey arasındaki ilişkiyi, 'biçimlendirilmiş malzeme ya da madde olan şey' açıklaması ancak Heidegger'in üçüncü yargısı ile örtüşebilir. Bu durum da varlık kavramının madde olarak yapıttı oluşturmasıdır. Tabloda gösterilen bir çift ayakkabının etkisi bize, bir köylünün yaşamı içinde kendi "*varlık*" oluşlarının kavramsal olarak bilgisini ve gizli yönlerini (ayakkabıların izleyicide bıraktığı yıpranmış, yorgun ve zorlu bir hayat etkisi gibi) kendiliğinden anlaşılır bir şekilde göstermektedir.

Var olanın varlığına dair Scheler'in<sup>4</sup> felsefesinde, ruhsal yaşamdan uzak, kişi olma düşüncesi yer almaktadır (Heidegger, 2018, s.86). Scheler'in felsefesinde kişi ne bir nesne, ne de bir tözdür. Tötsel bir varlık da değildir. Ancak kişinin varlığı akla dayalı edimlerin öznesi olarak kabul edilebilir. İnsan bilincine dayalı davranış ve eylemler, ruhsal şeyler değildir. Ruhsal varlık kişi olarak kendisini göstermez.

Ruh kavramını Cevizci, "*insan varlığındaki hayatiyet ve maneviyat*" ilkesi olarak tanımlamıştır (Cevizci, 2019, s.376). Ruh kavramı Pythagoras ile başlayarak, devamında Sokrates ve Platon'nun klasik felsefesinden orta çağı kadar uzanan düşüncede ölümsüzlüğü savunulmuş, ancak materyalist düşünenin ortaya çıkması ile ruh, maddenin bir türevi olarak kabul edilmiştir. Gerçekte var olanın beden ve madde olduğu, ruhun ise beden ve maddeden ayrı bir varlık olarak düşünölemeyeceğı benimsenmiştir.

---

<sup>4</sup> Max Ferdinand Scheler, Görüngü bilim, etik ve felsefi antropoloji konularında yapmış olduğu çalışmalar ile tanınan Alman filozof.

İnsanlık tarihinin ilk gününden, 19.yüzyılın ikinci yarısına kadar maddi ruha inanılış süre gelmiştir (Jung, 2021, ss.21,22). Metafizik düşüncenin yerini, bilimsel materyalizmin alması ile birlikte "*bilimsel*" ve kabul edilebilen, duyularla algılanabilen nitelikte ve belirgin bir "*ruh*" kavramı oluşmuştur. Psikolojik açıdan bir devrim niteliği taşıyan bu yeni yaklaşım, ruhun maddiliğine olan inancı, dünyanın maddiliğine inancına bırakmaya başlamış ve ruh kavramı tamamıyla bağımsız olarak ele alınmaya başlamıştır.

Çağdaş psikolojinin önemli temsilcilerinden ve analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung, bilinç altımızın fiziksel veya ruhsal olarak kişilik izleri bıraktığını söyler (Jung, 2021, s. 26). Düşüncelerimizi beyinsel bir salgı bezine benzetirken, bilimsel materyalizm'i *ruhsuz ruh bilimi* olarak tasvir eder.

Jung'ın anlayışına göre; ruh, özde fiziksel uzantıların sonucudur ve bilinç niteliği taşırlar. Bilincin olmadığı durumda ise, ruhun varlığından söz edilemez. Ruh, varlığını ancak bilinç ile oluşturabilir. Bilinç ruhun aynı zamanda kendisidir. Bilinçaltımızda yer eden ve psişik dünyamızı açığa çıkaran bilincin psikolojileridir. Jung'ın ruh kavramına yaklaşımı bizlere ruhun yaşam kaynağını oluşturan, doğa üstü aynı zamanda nesnel bir varlık olduğunu göstermektedir.

"Ruh nesnel bir şeydir, var olma nedenini kendi içinde taşıyan ani bir parıldamadır; özgün deneyde bu nitelikte ele alınır, sandığımız gibi öznelin ve keyfe bağlılığın yücelmesiyle değil" (Jung, 2021, s. 30).

Modernizm ile başlayan Aydınlanma dönemi dinin etkisinde olan ve tanrının temsili olarak kabul gören gerçeklik kavramını değiştirmeye başlamıştır. Antik Yunan kültürünün mime tik sanat kuramından yola çıkarak insan figürüne tanrısal bir güç yükleniyor ve tanrı insan bedeninde tasvir ediliyordu. İnsanlığa dair nesnelleşen hikayeler ise Grek kültürünün belleğinde yer alıyordu. Aydınlanma döneminin etkileri ile gerçeklik kavramı Erzen'in anlatımıyla, " görünenin arkasındaki görünmeyeni, bir başka ifade ile metafizik tinsel bir gerçeği ya da insanın kendi tahayyülü ile ortaya koyacağı bir gerçeklik yorumu" olarak ifade edilir olmuştur (Erzen, 2020, s.66). Dönemin değişen imgeye bakış ve temsil biçimi, Grek kültürünün yaratmış olduğu idealizmden uzaklaşmıştır.

Stephen Houlgate, "*Hegel ve Sanatın 'Son'u*" başlıklı makalesinde bir çok felsefi kaynakta Hegel'in Modernizm ile birlikte sanatın sonunun geldiğine dair

savının doğru olmadığını belirtir. Hegel'in iddiası modern dönemde sanatın ilahi olanı ve tinin gerçeklerini ifade edemeyeceğidir. Hegel için sanat, insanlığın kendi gerçekliği değil, temel ve evrensel olarak kabul ettiği ilahi olanı ifade etmek ve bilince ulaşmaktır (Ateşoğlu, 2021, s.626). Dolayısıyla sanat Grek sanatı ile birlikte en doruk noktaya ulaşmıştır. Çünkü Grek sanatı tinsellik kavramını en ideal nesnel bir varlığa dönüştürmüştür. Sanat ancak tinsel ihtiyaçlarımızı karşılayabildiğinde geçmişteki tinsel hazza ulaşabilecektir.

Modernizm ile birlikte Cevizinin de yukarıda belirttiği gibi ruh, (Hegelin ifadesi ile Tin) maddenin bir türevi olarak kabul edilmiştir. Gerçek olanın beden ve maddeden oluştuğu, ruh ise, ilahi varlık anlayışından uzaklaşmış, varlığını beden ve madde ile sürdürebilen bir kavram olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla sanat, ilahi bir anlatıma gereksinim duymamaya başlamıştır. Hegel'in kaygısı, Tin kavramını sanattan daha üstün görmesinden kaynaklanmaktadır. Hegel'e göre, İlahi ruhtan uzaklaşmak sanatı zayıflatacak ve sadece insana hizmet eder hale getirecektir. Bu nedenle Stephen Houlgate da belirttiği gibi, Hegel'in sanatın sonu olarak gördüğü, Modernist dönemin sanata bakış açısıdır. Sanatın bu yeni aydınlanma dönemi içinde, sanatın konuları değişmiştir. Sanat; usa, insana ve insan varlığının değişen dünya sistemleri içinde kendi gerçek değerlerine ulaşmak istemiştir. Dolayısıyla sanat, antik dönemden günümüze tarihsel sürecini ve gelişimini devam ettirmektedir

Felsefe tarihinde ruhla beden birliğine dair, ileri sürülen teorilere karşı Bergson, "*gölge fenomenci*" ve "*paralelci*", hipotezlerinin aynı sonucu ortaya koyduğunu savunur (Bergson, 2020, ss.13,14). "*Gölge fenomen*" olarak ileri sürülen hipotezin, düşünceyi ve bilinç durumunu, düşünceye bağlı beynin durumlarının ise, özdeş durumlar olduğunu, bilinç durumu ile beyin arasında zincirleme bir ilişkinin varlığından ibarettir. Ancak bilinç durumu ile beyin arasındaki ilişkide, insan davranışlarının temelini oluşturan psikolojik olguların, beynin durumlarına bağlı olarak, psikolojik ve fizyolojik olarak paralel değildir. Bergson'a göre Ruh ve Beden ilişkisinde, psikoloji ve fizyoloji kavramları belleğin konularıdır ve anı; tin ve madde kavramlarının kesişim noktasındadır.

Jung ve Bergson'un ruh ve beden kavramlarına ilişkin düşüncelerini karşılaştırdığımızda;

Jung'da ruh kavramı bilince bağı, bilinçaltımız ve psişik dünyamız ile oluşurken, Bergson'da ise, psikoloji ve bedene bağı olarak fizyoloji konularını bellek kavramına dahil edildiğini görüyoruz.

Bergsoncu düşünceye göre bedenimiz bir iletken gibidir (Bergson, 2020, s.75). Bedenimizi etkileyen nesnelere ile beden etkilediği nesnelere arasında harekete bağı bir devinim oluşmaktadır. Bu devinim sonucunda toplanan imgeler, belleğimizde yerini almaktadır. Bedenimiz merkezdedir ve bedenimizi çevreleyen imgeler arasında karşılıklı bir etki, tepki oluşumuna neden olur. Bedenimizin göstermiş olduğu tepkiler, deneyimler, eylem ve devinimler sonucu geçmişimiz birikebilir.

Damasio ise, Bergson'un bedenimiz ile alakalı iletken benzetmesini doğrular şekilde, bedensel durumların temelinde nöron al ve duygu mekanizmalarının var olduğunu ve bireyin bu mekanizmalara sahip olarak doğduğunu belirtir (Damasio, 2021, s. 219).

Kişisel ve sosyal davranışlarımız bu mekanizmaların etkisiyle bedensel tepkiler oluşturmaktadır. Bedenimiz hem kaynak oluşturmakta hem de sinir sistemimize bağı duygu mekanizmalarımızı yönetebilmektedir. İmge dünyamızın oluşumunda bedenimizin aldığı sinyaller, duyuusal ve fiziksel devinimlerimizdir.

## **2.2. NESNE, BEDEN VE YAPIT**

Bellek kavramı üzerinden üretim yapan bir sanatçı için yapıt, sanatçının kendi yaşantısına dair duygu ve deneyimlerini aktardığı alandır. Hatırlamaya yönelik imgeler, bireysel ve kolektif belleğin izlerini taşır. Taşıyıcı bir rol üstlenen yapıt, gerek bireysel hafızanın gerekse toplumsal ve tarihsel hafızanın kalıplaştığı belgelerden oluşur. Sanatçı yapıtını oluştururken kullandığı bu kalıplar, imgenin anlatımında beden bulmuş anlam ve kavramlardır.

20.yüzyılda değışen bilim ve felsefi yeni yaklaşımlar, Avrupa sanatının "obje" ler üzerine kurulu anlayışının sonunu getirmiştir. Sanat artık doğanın duyular ile kavranabilen Tunalı'nın ifadesi ile " *sübjektiv bir natüralizm* " olmaktan çıkmıştır (Tunalı, 1989, s.121). Çağın getirmiş olduğu yeni düşünce sitemleri, sanatta gerçeklik ve varlık konularının tartışılmasını başlatmıştır. Sanat (nesne) "obje"

merkezli anlatım biçiminin yerine (özne) "süje"yi merkezine almaya başlamıştır (<https://sozluk.gov.tr>).

Süje yani özne'nin, objenin yani nesnenin yerine geçmesi ile gerçeklik ve varlık kavramları da çağın gereksinimlerine bağlı olarak yeniden şekillenmiştir. Sanat, Empresyonistlerin yaptığı doğanın yansıtmacı kuramından uzaklaşarak, nesnenin duyuşal yollarla edinilen gerçeklik kavramının yerine, nesnelere anlamlarını arayan olmuştur.

Nesne, "Bir resimle adlandırılan ve kendisine bir şekilde gönderimde bulunan veya işaret edilen şey" olarak tanımlanmıştır (Cevizci, 2019, s. 316). Sanat kavramında Özne-Nesne ilişkisine baktığımızda öznenin sahip olduğu bilgiyi aktardığı yerdir. Somuttur ve gerçektir. Metafizik düşüncede ise nesne, mekân içinde somut olarak görünmeyen zihinsel varlıktır. Dolayısıyla soyuttur Cevizci; Felsefe Sözlüğünde nesnenin bu görünen ve görünmeyen türlerini fiziki nesnelere ve hayali nesnelere olarak tanımlar (Cevizci, 2019, s.316).

Tunalı; "*nesne*" ve "*nesnelere anlamı*" kavramlarını birbirlerinden ayırırken; "Nesne duyuşal olarak kavranan gerçektir, empirik varlıktır. Buna karşılık nesnenin anlamı, empirik bir gerçeklik, duyuşlarımızla kavradığımız bir varlık olmayıp, bizim bir ben, bir bilinç varlığı olarak nesneye yüklediğimiz düşünsel varlıktır" (Tunalı, 1989, s.122) olarak açıklar.

Burada Tunalı'nın belirtmek istediği, nesnenin gerçek ve empirik varlık olma özelliği, tamamıyla nesnenin hayatın içinde sahip olduğumuz bilgisi oluşudur. Soyut düşünceden yola çıkarak, varlık olarak somutlaşan anlam ise, sanatçının yapıtına yüklediği kavramdır. Yapıtın bilgisine sadece sanatçı sahiptir. Dolayısıyla herkesçe bilinen, kavranan ve hayatın içine yerleşen empirik bir bilgisi yoktur. Sanatçının nesneye yüklediği anlam yada nesnenin anlamını duyuşlarımızla öğrenemeyiz. Duyusal olarak kavranabilenler gerçektikten uzaktır. Çünkü sanatçı herkes tarafından algılanan gerçekliği değil, kendi gerçekliğini ortaya koymuştur ve nesnenin bilinen anlamının dışında kendisi nesneye yeni bir anlam yüklemiştir.

**Görsel 3.** Mono Hatoum "*Sandalye*" 2017



**Kaynak:** [https://whitecube.com/artists/artist/mona\\_hatoum](https://whitecube.com/artists/artist/mona_hatoum) (Erişim: 14.4.2022,.4.19)

Lübnan'daki iç savaş sonrası İngiltere'ye göç etmek zorunda kalan Mona Hatoum'un çalışmaları yıkım ve yeniden inşa kavramları üzerine kuruludur. 1980'li yıllardan itibaren Heykellerinde günlük yaşam nesnelere, uzamsal yeni öznel kavramlara ulaşır. Nesnenin katı formu, zamanla eriyen, yok olan hayalet görüntülere dönüşür. Üretimlerinin temeli çatışma ve çelişki kavramlarına bağlıdır. Nesneye ait görsel imajın, varlık ve yokluk arasında gidip gelmesi, nesneyi bilinen kavramından uzaklaştırır.

Hatoum'un "*Sandalye*" adlı heykelinde, sandalye empirik varlığından giderek uzaklaşan ve tellerle örülen alanlarda eksilme veya tamamlanma arasında belirsizlik yaratmaktadır. Hatoum bu belirsizlik ile bir taraftan nesnenin duyu yolu ile edinilen gerçekliğini ve bilgisini azaltırken diğer taraftan, yaşam ve ölüm arasındaki hayatlarımızın tekinsizliğini hatırlatmaktadır (Görsel 3).

Max Rophael, sanatı üç unsurun etkileşiminden doğan bir denklem olarak nitelendirir (Berger, 2019, s.183). Bu denklemi oluşturan unsurlar; sanatçı, dünya ve

biçimlendirme araçlarıdır. Sanat eseri basit bir obje ve ideoloji değildir. Yaratım süreci somut bir malzemeye dönüştüğünde varlığını oluşturabilir. Sanatçının kullandığı malzemeler, imgenin gösterildiği bir bedende görselleşirler. Bu beden temsili gösterimin aktarıldığı yapıttır. Manevi bir nitelik kazanırken, sanat nesnesini diğer nesnelere ayıran özellik ise ona yüklenen enerjidir.

**Görsel 4.** Felix Gonzalez Torres. "*İsimsiz/ Ross'un Portresi*" 1991



**Kaynak:** <https://chloegosby.wordpress.com/2013/11/01/research-felix-gonzalez-torres/> (Erişim: 6.2.2022, 15.26)

Felix Gonzalez Torres, 1991 yılında galerinin bir köşesine aids' ten ölen sevgilisi Ross' un ağırlığı kadar ve en sevdiği şekerden oluşan bir enstalasyon gerçekleştirmiştir. Ross hastalığı nedeniyle, ölümünden önce kilo kaybetmektedir. Torres izleyicinin şekerleri almasını ve yemelerini ister. Galeride izleyicinin de işin sürecine dahil olması sonucunda şeker miktarı azalacak, şeker yığınının formu değişecektir. Torres'in belleğinde kalan Ross'un portresini şeker enstalasyonu ile metaforik olarak anlatırken, formun zamanla değişmesi ve şekerin tükenmesi, Ross'un ölüme gün gün yaklaşması ve ölmesi demek olacaktır (Görsel 4).

Enstalasyonunda Torres'in kullandığı malzeme, Ross'u hatırlatan bir imgedir. Ross'un ölmeden önceki kilosu kadar yerleştirilen şeker yığını Ross' un gövdesini temsil ederken, aynı zamanda yapıtın bedenini oluşturmaktadır. Şeker gibi bir günlük tüketim gıdası ise, yapıtta sanatçının anlatmak istediği kavramı taşıyan bir nesneye dönüşmektedir. Dolayısıyla burada şekere bilinen anlamının yanında yeni bir anlam

yüklenmiştir. Şeker yapısı gereği gene tüketilecektir, ancak sanatçının ona yüklediği kavram, onu diğer şekerlerden ayırarak sanatsal bir misyon kazandıracaktır.

Beden, metafizik düşüncede "*İnsan varlığının maddi boyutu ve bileşeni*" olarak tanımlanmıştır (Cevizci, 2019, s.64). Beden, antik dönemde insanlığın amacına hizmet eden bir araç, Yeniçağ'a kadar uzanan süreçte ise, insanı dünyadan uzaklaştıran bir düşman olarak görülmüştür. Descartes ve Hobbes, modernizm ile birlikte bedeni sistematik olarak çalışan mekânîk bir yapıya benzetirler. 19.yüzyılda ise beden, mekânîk bir beden anlayışı yerine içgüdülerin toplandığı yer olarak kabul edilmeye başlanmıştır. 20.yüzyıl filozofları ise bedeni, fenomenolojik olarak, insanın çevresiyle münasebetini oluşturduğu, bireysel deneyimlerine ortam hazırlayan yapı olarak yorumlarlar.

Worringer, insanlığın dünya üzerinde var oluş zamanlarına göre sanatın gelişimini "*İlkel insan*", "*Klasik insan*" ve "*Doğulu*" olmak üzere üç ayrı kültürel dönem üzerinden inceler (Murray, 2012, s.309). Worringer'e göre sanat, "*soyutlama*" ve "*duygudaşlık*" kavramları arasında yapıta yansıyan sanat üslupları ile gelişmektedir. İlkel insanın sanat yapmaktaki amacı, bilgisizlikten ve ruhsal boşluktan kaynaklanan korkularıdır. Korkulardan kurtulabilmek için, ilkel sanatın katı ve ifadesiz bir dili vardır. Klasik insan, ilkel insanın korkularından uzaklaşmış insani özelliklere sahip, çevresindekilerle uyumludur. Sahip olduğu bu niteliklerle evreni tasarlayandır. Metafizik düşünce ile insan ve doğa barışmıştır. Doğallık ve ahenk, bu dönemin sanatını (Antik Yunan Sanatı) ve üslubunu doğurmuştur. Düşüncenin soyut olarak yapıta yansması "*duygudaşlık*" yani empatinin oluşumuna neden olur. İnsan ve sanat yapıtı arasında empati kurulması, yapıtta estetik ve güzel kavramlarının ortaya çıktığı, hayatın içinde var olan gerçek bir canlıyı aramaktır. Bu klasik sanatta yapıtın, insan niteliğini kazanması ve insana dair bilginin yansıtılmasıdır. Worringer'in üslup olarak "*doğulu*" ayrımında ise sanat, klasik sanatın daha ötesinde aşkın ve derindir. Doğa ötesi ve klasik kültürün bilinenlerinden daha karmaşıktır. "*Doğulu*" kültürün yarattığı sanat, klasik sanatın yarattığı güzellik anlayışının ötesinde daha katıdır. Ancak derin bir duyguya ve duyarlılığa sahiptir. Bu aşkın durumda, Worringer'in ifadesiyle "*soyutlama sanatı*"nın oluşumuna neden olur (Murray, 2012, s.310).

Worringer'in "*ilkel insan*", "*klasik insan*" ve "*doğulu*" olarak sınıflandırdığı kültürlerin sanatının yapıta yansması, bu medeniyetler içinde insanın niteliklerine bağlıdır. İlkel insanın sanat yapısı, soyutlanmış ve katıdır. İçinde bulunduğu dünyaya dair sembollerini aktarır. Klasik dönemde yapıt bünyesinde yüce ve güzel değerleri taşır. Doğulu kültür veya medeniyete bağlı sanat yapısı ise, Mısır kültürü ve sanatının öğelerini taşımaktadır.

Hamburg'lu sanat ve kültür tarihçisi Aby Warburg'un bellek kuramında ruhsal kalıtım izlerinin varlığından söz edebiliriz. Warburg'a göre; toplumsal belleğin oluşumu, belirsiz ve kolektif olarak oluşan bilinç altının sonucu değildir<sup>5</sup> (Fleckner, 2016, s.206). Geçmişe dair izlere "*mnemik dalga*", sanatçıyı ise, bir "*sismograf*" a benzetir. Sanatçının rolü tıpkı tarihçiler gibi geçmişin izlerini çıkarmak, belgelemektir. Bellek kavramı üzerinden üreten bir sanatçı için yapıtları ruhsal bir kalıtıma sahiptir ve aynı zamanda geçmişinden gelen meseleleri ile hesaplaştığı alandır.

**Görsel 5.** Sarkis Zabunyan "*Burkina Faso Büyücünün Görünmeyen Giysisi*"



**Kaynak:** (<http://ozgenyildirim.blogspot.com/2009/11/bir-sarkis-retrospektifi-site.html>.  
6.02.2022, 20.12)

(Erişim:

<sup>5</sup> Bknz. Jung Psikoloji Kuramında aksini savunur. Bireysel ve Kolektif Bellek, s,21

Sarkisin yapıtlarına kullandığı nesnelere, belleğindeki hatıralara dair birer anımsatıcı unsurlardır. Geçmişini hatırlarken beraberinde mutlaka kolektif ve kültürel belleğin izleri vardır.

Polat, Sarkis'i anlatırken; "... yapıtlarında mekânı ele geçiren mistik ışık kullanımı, farklı bilgi türlerini (metinler, sinema, enstalasyon, fotoğraf) bir araya getiren zengin metodoloji ve hafızaya dayalı ve tarihsel referanslara örülmüş kavramsal çerçeve izleyiciyi alternatif bir dünyanın içine sokar" (Polat, 2017, s. 204) şeklinde belirtmektedir.

Sarkis " *Burkina Faso Büyücüsünün Görünmeyen Giysisi* " isimli enstalasyonu ile oluşturduğu mekânın, merkezine tavandan asılı bir büyücü kıyafeti, duvarlara ve zemine ise görseller yerleştirmiştir. Bir heykeli anımsatan büyücü kıyafeti, zemindeki tarihsel görüntünün de etkisi ile geçmişten, tarihin derinliklerinden çıkıp gelmiş gibidir ( Görsel 5).

Roland Recht; Sarkis'in çalışmalarını yorumlarken, "iş" yada "parça" terimlerinin kullanıldığını belirtir. "Yapıt" kelimesinin ise, bir işe veya bir etkinliğe karşılık geldiğini söyler (Fleckner, 2005, s.175). Herhangi bir işçinin işlediği üretimde elinin izi bulunmaktadır. Oysa sanatçı iz bırakmayı ister. Sanatçının belirlediği biçim form anlatım bir yapıtın oluşumunda bırakılan izleri oluşturmaktadır.

Enstalasyonda büyücü kıyafetin üzerine yerleştirdiği bir çok objenin Sarkis için özel anlamları vardır. Aynalar, deniz kabukları, muskalar, kemik parçaları ve parlayan ışık veren nesnelere, enstalasyonun ve kıyafetin tamamlayıcı parçaları, kültürel ve tarihsel hafızanın mistik izlerini taşırlar. Bu öğeler kendi belleğinin ve insanlık tarihinin derinliklerini gün yüzüne çıkarmak üzere, Recht'in de belirttiği gibi, Sarkis tarafından bilinçli bir şekilde bir araya getirilerek yerleştirilmiştir (Görsel 5).

Warburg, Bellek kavramı üzerinden işaret dili olarak gördüğü ve sanatı bellek yapısı içinde toplayan bu yaratımsal kalıplara " *pathos formülleri* " olarak tanımlar (Fleckner, 2016, s.121). Warburg'a göre yaratımsal kalıpların kendine ait enerjileri vardır. Bu enerjiler yapıtta görselleşen ve bedensel olarak karşı tarafa, izleyiciye aktarımı sağlayan enerjilerdir. İşaret dilinin sessiz ve bedensel hareketlerle bir

anlatım şekli olduğunu düşünecek olursak, yapıtta içinde barındırdığı öğeleri sessizce anlatandır. Warburg, ayrıca sanat yapıtlarının toplumsal bellek çerçevesinde savunmacı bir işlevlerinin varlığına inanır. Yas, hüznün, sevinç ve esrik gibi duygu durumları imgenin yaratımında merkezde daimi olarak vardır. Bireysel ve Kolektif belleğin kalıntılarını izleyici, yapıt üzerinden sanatçının kendinde topladığı hisle geçmişten gelen bellek imgelerini çözmeye çalışır.

Sarkis'in yaşamına ve geçmişine dair sosyal yapı, hatıralarını biriktirdiği imgeler, içerik olarak kendi ruhsal dünyasının biçim almış halidir. " *Benim yaşadıklarım...*" derken Sarkis, belleğinin "*acı yüklü bir ızdırap hanesi*" ni vurgular.

### 2.3. BELLEK VE TİN

İç'in ruhsal ihtiyacından doğan, güzeldir.

İç'ten güzel olan, güzeldir

Wassily Kandinsky (Eroğlu, 2020, s.6)

Felsefe Terimleri Sözlüğünde "Tin" kavramının farklı tanımları yer almaktadır.

"1.Evrenin ilkesi. Stao felsefesinde: Evren usu, evren ruhu; etki yapan, biçim veren, canlandıran ilke. 2\_a. Doğal yaşam ilkesinden ayrı olarak, yüksek, doğaüstü, Tanrısal ilke. b. Tanrının dolaysız yaratıcı etkinliği. 3-Felsefeye Anaxagoras'ın yerleştirmiş olduğu "nous" Herakleitos'un getirmiş olduğu "logos" anlamında: a-Dünyanın usa uygun düzen ilkesi; b. Zamandan bağımsız alanın zaman dışı olanın, zamansız olanın ilkesi. c. Ruhun uslu yanı. (Aynı zamanda: logistikon.) 4. Yaşamdan ayrı insanın etkinliği; düşünce ilkesi (Desartes'ta cogitatio). 5. Düşünen insanın etkinliği; düşünce ilkesi. Özdeğe, fizik etkinliğe ve iç güdüsel etkinliğe karşıt. 6. Kendini içgüdülerin belirlenmişliğinden kurtaran, özgür olan, değerlere, anlam içeriklerine kendini açan. M.Scheler'de insanı insan yapan ilke; usun yanında duygu ve isteme edimlerini de içine alır "(Akarsu, 2016, s. 176).

Ludwing Klages'in Tin kavramını; akla dayalı, ruh kavramına ve yaşama karşı olan ilkedir (Akarsu, 2016, s. 176). Cansızdır. Din bilimsel olarak Tin ise, "*Tanrılığın imgeleri*" dir. Tin ve Ruh kavramları, birbirinden ayrı kavramlardır. Tin sadece insana özgüdür. İnsana dair düşünme kabiliyetidir. Ruh ise yaşamın temel kurallarına bağlı, doğal ve duyularımız ile algılanandır. Hayvanların da sahip olduğu bir kavramdır. Tin kavramı bir çok kez Ruh kavramı ile özdeş kavram olarak kullanılır. Dilimizde Ruh kelimesinin kavramı, Tin kavramının anlatımı olarak ifade edilmektedir. İnsan beyni üzerine yapmış olduğu çalışmalarında Ned Herrman, beyinde fiziki ve tinsel olarak iki farklı özerk alanın varlığını belirtmektedir (San, 2008, s.11). Her bir alanın kendine özgülüğü vardır. Bu alanların her biri farklı yeti

ve değerlere sahiptirler. Düşünce ve davranış biçimlerimizi belirlediğimiz bu alanlar, birbirlerine karşı egemenlik oluşturmaya çalışırlar. Herman, beynin yapısına ve işleyişine dair bu tespiti ile; sanatsal yaratım sürecini etkileyen duygu, imge, bellek gibi kavramların tinsel alanda meydana geldiğini işaret etmektedir.

Jennifer Chert, Füsün Onur'un Berlin'de 2021 yılında gerçekleştirdiği "*Bu hikaye devam edecek*" isimli sergisini şöyle özetler. "Füsün bizi sesi dinlemeye, kokuyu içimize çekmeye ve bir yerden bir yere giderken yolunu korumak, yağmurdan, belki de doludan korunmak için yapılmış şemsiyeyi gözlemlemeye davet ediyor" <https://chertluedde.com/exhibition/this-story-will-continuefusun-onuropening-reception-saturday-november-6-2021on-view-until-december-11-2021/>.

**Görsel 6.** Füsün Onur, "*Bu Hikaye Devam Edecek*" 2021



**Kaynak:** <https://chertluedde.com/exhibition/this-story-will-continuefusun-onuropening-reception-saturday-november-6-2021on-view-until-december-11-2021/> (Erişim: 6.02.2022, 00.37)

Onur, bu sergisinde duyu organlarımız ile kavrayabileceğimiz ses kaydı ve kokunun yanı sıra, nesne olarak sadece bir şemsiye kullanmıştır. Ses kaydı, Onur'un metnini yazdığı ve bir başka kişinin seslendirmesinden oluşmaktadır. Koku ise, sanatçı tarafından sergi için özel hazırlanmıştır. Şemsiye galerinin bir köşesine öylece, orada unutulmuş gibi bırakılmıştır. Onurun sanatından aşına olduğumuz "nesnelere üzerinden zihinsel uzamlar yaratma ve nesnelere işlevini değiştirme" (Polat, 2017, s.205) uygulamaları, bu sergide soyut imgeler ile karşımıza çıkmaktadır. Bir şemsiye, galeriyi sarıp sarmalayan insan sesi ve koku ile Onur,

bellek kavramına gönderme yaparken, orada kalan her şeyin hatırasını, kendisinin hatıraları ile birlikte kaybetmektedir.

Şemsiye "*Bu hikaye devam edecek*" adlı sergiyi oluşturan enstalasyonunun ana gövdesini somut bir varlığı, koku ve ses ise, duyuşsal olarak algılanabilen varlıkları temsil etmektedir. Onur geçmiş zamanda kalan anıları, galeri mekânına doldururken, sesin ve kokunun yardımıyla yarattığı geçmişin tinsel ve uzamsal boyutunda şemsiyenin sahibini arar gibidir (Görsel 6).

Wassily Kandinsky "*Sanatta Tinsellik Üzerine*" isimli kitabında; en temel aldığı konu sanatın yaratıcı boyutudur (Eroğlu, 2020, s.9). Eroğlu, Kandinsky' nin sanatta devrim niteliği taşıyan tinsellik kavramına ilişkin eseri üzerine yapmış olduğu okuma çalışmasında, sanat'a tinsel olmayan ve sadece duyuşlarla algılanan veya gözün gördüğu bir madde, nesne olarak yaklaşanların Kandinsky'i anlayamayacağını, onun sanatına ve yaratıcı dünyasına ulaşamayacağını belirtir. (Eroğlu, 2020, s. 10)

Kandinsky, sanatta tinsellik kuramını oluştururken, beden, ruh- zihin ve tin olmak üzere üç temel kavram üzerinde durmuştur (Eroğlu, 2020, s. 14). Kandinsky için beden kavramı, insanı ve sanatçıyı, eserlerinde oluşturduğu kompozisyonların da ise, yapıtın bedenini ifade eder. Beden, insanın sahip olduğu yaşayan bir varlık olduğu gibi bir yapıtın gövdesini de oluşturmaktadır. Değindiği ikinci temel konu ruh ve zihin kavramları, herhangi bir ön etüt yapmadan oluşturduğu doğaçlamalarıdır. Tin kavramı ise, diğer iki kavramı da kapsar ve evren ile ilişkilidir.

**Görsel 7.** Hale Tenger “*Beyrut*” (2005-2007)



**Kaynak;** <https://www.gagallery.com/press/the-mantle5> Erişim: 13.2.2022 22.59

Hale Tenger, "*Beyrut*" isimli video çalışmasında, İsrail-Lübnan savaşının travmatik etkisini, Beyrut'un en gözde otellerinden St.Georges Otelinin, görünen ve görünmeyen bellek alanları üzerinden sergiler. Video da otelin savaşta hasar almamış cephesi, otelin açık pencerelerinden uçuşan perdelerin etkisiyle romantik, bir o kadar da hüznüldür. Binanın diğer görünmeyen cephesinde savaşın ağır izleri vardır. Tenger, bu video çalışmasında savaşın yıkıcı ve travmatik yönünü açık bir şekilde göstermez. St.Georges Otelinin ahenkle uçuşan perdeleri, mekânın belleğine yerleşen savaşın etkisini tinsel olarak hissettirmektedir (Görsel).

İzlenimcilik ekolünün önemli bir temsilcisi olarak Kandinsky, sanatta tinsellik kuramına ulaşmasında Rudolf Steiner etkili olmuştur (Eroğlu, 2020, s. 17). Steiner, sanatın algılanması biçimlerine ilişkin "*yeni bir duyu organına ihtiyaç olduğu*" savı, Kandinsky'nin de aradığı ve kuramsal anlatımında sanatının merkezine yerleşecek olan "*tin*" kavramıdır (Steiner 2015, 10). Her ikisinin de düşüncesi sanatın duyumsama ile yani hissederek algılanabilmesidir. Bu algılama şeklide ancak, tinsel gözün açılması ile oluşabilecektir. O zaman tinsellik duyumsanabilecek ve gerçeklik görünebilecektir. Gerçekliğin görünebilmesi Kandinsky için sanat ve evren arasında kurulan en üst düzeyde ilişkidir (Eroğlu, 2020, s.18). Bu ilişkide gerçeklik, somut

olarak görünen değil, sanatçının aktardıkları olacaktır. Dolayısıyla tinsellik; bedeni, ruh ve zihin kavramlarını içine alarak sanatın anlaşılmasında bir aracı olacaktır. Ancak, beden, ruh ve zihin kavramları tin kavramının üzerinde değildir. Onlar ancak tinselliğin oluşmasında zemin hazırlayanlardır.

Kandinsky, "Sanatta Tinsellik Üzerine" kavramı üzerine yayınında Robert Shumann'ın "*İnsan kalbinin derinine ışık göndermek sanatçının işidir.*" sözüne yer verirken, burada metaforik olarak ifade edilen ışık, yapıt karşısında izleyicinin etkilenmesini ve aydınlanmasını ifade eder (Eroğlu, 2020, s.28). Dolayısıyla tinsel bir etkileşim doğacaktır. Bu nedenle Kandinsky'nin tin kuramı, ruhsallık ve zihinselliğin eşliğinde beden (yapıt) üzerinde görünmeyen bizlere anlattığı şey "kavram" olacaktır. Kavramın ise ne nesnel ne de maddesel bir boyutu vardır.

Tunalı, Kandinsky'nin sanat'ta tinsellik kuramı üzerine yaptığı açıklamada, onun teorik yazılarında ve resimlerinde realiteden uzaklaştığını belirtir (Tunalı, 1989, s.129). Bu uzaklaşmanın nedenini ise, Kandinsky'nin tin kuramında, sanatın objesini yani sanat nesnesini ortaya koyan şeyin, duyularla algıladığımız gerçeklik anlayışı olmadığını belirtir.

Soyut sanatta bir nesnenin bilgisi, günlük hayatın empirik bilgisine ve duyuşsal algılarımıza bağlı değildir. Nesnelere birbirleri ile olan ilgileri sonucu oluşan ve nesnel değeri olmayandır. Duyularımız ile hissedemeyiz. Nesnelere arası bağlantı ise ancak "tin" ve "sanat" ilişkisi üzerinden kurulabilir. Böylelikle sanat nesnesi, nesnelere görünen yapısından farklı tinsel bir yapıya ulaşır. Dolayısıyla bu yaklaşım sanatta yeni bir "biçim" in doğmasına neden olmuştur. Burada belirtilen "biçim" yapıtın formel olarak yeni bir tasarım modeli değildir. Doğa ve nesnelere koparak, salt duyularla algılanamayan bir "öze" ulaşılmasıdır. Soyutlamaya bağlı oluşturulan, nesnelere ait empirik bilgidan bağımsız, sanatçının iç dünyasında harmanlanarak, tasarlanan ve dışarıya aktarılandır.

Tunalı'ya göre, "soyut sanatın getirmiş olduğu bu yeni biçim dengesini" Kandinsky'nin "akıl ve sezgi dengesinin" sonucudur (Tunalı, 1989, s.159).

Bergson bellek kavramı üzerinden tin ve madde kavramlarının gerçekliğine ulaşmak ister. Bergson'a göre; Tin, anı, anı-imge ve algı kavramları, bedenimizin

sahip olduğu duyum ve hareket yetisi sonucunda belirlenmektedir (Bergson, 2020, s.130).

Bergson'un ifadesinden anladığımız Tin, anı, anı-imge ve algı kavramlarının bağımsız olmadıkları gibi aynı zamanda tek başına oluşamayacaklarıdır. Algılarımız sadece tin ve nesne arasında geçen basit bir diyalog değildir. Algılarımızın ortaya çıkardığı anı-imgelerimizdir. Anı-imgelerin yorumlanması ise nesneyi ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla anı-imge maddileşmektedir. Algılarımız, anı-imgelerimizle doludur ve anı- imgelerimiz algılarımızın yorumu ile cisimleşmektedirler.

#### 2.4. BELLEK VE HATIRA/ANI

"Geçen zaman anılarımızın izlerini solan bir fotoğraf gibi eskitmiş midir?" (Hood, 2019, s.101).

Beynimiz fiziksel oluşum itibariyle ve fonksiyonel olarak bir depolama alanı değildir. Belleğimiz hatırladığımız imgeler ile dolu iken, beynimizde hiç bir şeyi kalıcı olarak saklayamayız. Hatırlama eylemi bizlere hatırlanan imgenin bire bir aynısını göstermemektedir. Dolayısıyla hatırlanan imge veya anı, kopya edilemezler. Ancak yeniden yorumlanabilirler. İmgenin yeniden yorumlanması ise, benzerlik oranı çok düşük bir temsilden öteye geçemeyecektir.

**Görsel 8.** Gülsün Karamustafa " *Kuryeler*" 1991



**Kaynak:** [www.hasta-standrews.com/scotland/2021/5/19/glsn-karamustafa-portraying-the-personalerişi/](http://www.hasta-standrews.com/scotland/2021/5/19/glsn-karamustafa-portraying-the-personalerişi/) (Erişim: 02.02.2022, 00.59)

Gülsün Karamustafa, "*Kuryeler*" adını verdiği çalışmasında, çocukluğunda annesinden dinlediği; 93 harbinde Bulgaristan'dan Türkiye'ye göç sırasında, "sınırları geçerken, bizim için önemli olanları çocuk yelekleri içine dikerek

gizliyorduk” sözleriyle belleğine yerleşmiş hikayeden yola çıkar. Karamustafa bu hikayeyi görselleştirirken hem kendi belleğine, hem de anneannesinin belleğine uzanır. Ayrıca Anneannesinin sözlerinden de anlaşılacağı üzere, anıyı oluşturan hikayenin konusunun, toplumsal olarak savaşımlara bağlı göç kavramı olması nedeniyle, çalışma Kolektif Bellek kavramının da bir yansımasıdır. Sanatçı, kendisine ait önemli nesnelere kapitone kumaştan hazırladığı üç adet çocuk yeleşinin içine yerleştirmiştir. Karamustafa'nın sakladıkları, Anneannesinin sakladıkları değerli şeylere bir gönderme niteliğindedir. Sanatçı anıyı yeniden yorumlarken, hikayenin temsilini sunmuştur (Görsel 8).

Anıların yeniden yorumlanabilir olmasına ilişkin, Damasio, "Beyin ne kişilerin, nesnelere, manzaraların, polaroid fotoğrafların, dosyaların ne de müzik ve konuşmaların ses kayıtlarını saklar; yaşam sahnelerimizin filmlerini arşivlemez" olarak açıklamaktadır (Damasio, 2021, s.122).

Freud ve Bergson' un zaman ve bellek kavramları üzerinden "*geçmiş*"e dair düşünceleri ve yaklaşımları şöyledir; Freud, bireysel belleğimizde hatıralarımızın silinmediğini, ancak onların bastırılması veya hatırlanmak istenmemesi sonucu unutulduğunu söyler (İlhan, 2018, s.41). "*Geçmiş*" geçmişte kalmıştır. Ancak "*geçmiş*" geçmişte kalmamalıdır ve bilinç altından çıkarılmalıdır.

Bergson için ise "*geçmiş*", geçmişte kalmamıştır. Şimdiki zaman içinde yaşamaya devam etmektedir. Geçmişimiz şimdiki zaman içinde bir uzantı gibidir. Unutmak, bellekteki anılara dair izlerin silinmesi demek değildir. Anılarımız ruhumuzun derinliklerinde gizlidir. Ancak onlarla uygun ortamda ve zamanda yeniden yüzleşebiliriz. Ruhsal yaşamımızda varlıklarını sürdürmeye devam edeceklerdir. Freud, geçmiş zamanı göstererek, "*geçmiş*"i zamansal olarak kapatmıştır. Bergson için ise, bellekte zaman akışı devam etmektedir. "*Geçmiş*" şimdiki zamana eşlik etmektedir.

Shaw; sadece dış kaynaklara bağlı kalmadan, duyuşsal olarak oluşturduğumuz anılarımızın dramatik şekilde değişebileceğini, nedeninin ise içsel etkilere bağlı bozulmalar olduğunu belirtir (Shaw, 2017, s.209).

Yaşadığımız önemli anılara ilişkin anılarımızı diğer insanlarla paylaşırız. Belleğimizde yer eden, bizim için önemli ve heyecan verici olan bir anıya dair

bilgiyi, kelimelerle sözel olarak aktarırız. Anı'nın, bir sahne olarak zihnimizde görsel bir imajı vardır. Gözümüzün önünde canlanan bu sahne görsel bir bilgidir. Ancak, bu görsel bilgi anlatım anında sözel bir bilgiye dönüşürler ve duyuşsal olarak hissettiğimiz an'ı, kelimelerle ifade ederiz. Bu aşamada yani aktarım anında duyuşsal yollarla aldığımız imgeler, sesler ve görüntüler değişebilir veya eksik kalabilirler. Kelimeler aracılığıyla bilgi aktarımı, görsel bir bilgi kadar etkili olamayacak ve detaylar unutulabilecektir. Dolayısıyla anıya dair bilgiyi zayıflatacaktır. Psikolog Jonathan Schooler, bu süreci "*sözel gölgeleme*" diye adlandırır (Shaw, 2017, s.210).

Schooler'e göre; anının aktarımındaki bu farklılıklar, anının etkisinin kaybedilmesi yanı sıra, yeniden bir anının oluşumu demektir; (Schooler ve Engstler-Schooler, 1990). Aktarım anında, anıyı zihinde yeniden canlandırma çabası, belleğimizde yeni bir zaman dilimine yerleşen, yeni bir anı meydana getirecektir. Schooler'in anılarımızın aktarımı esnasındaki "*etkinin*" kaybedilmesine ilişkin diğer bir tespiti de, anının sözel olarak ifade ediliş, anının yaşanmış ilk halinin önüne geçmesidir (Shaw, 2017, s.212).

Anılarımızı anlatırken onları en iyi şekilde ifade ettiğimizi düşünürüz. İlerleyen zamanlarda ise, anımızın, anlatım anı'nı hatırlarız. Böylelikle yeni bir anımız oluşmuştur. Anılarımızın aktarımında kullandığımız yöntemler, onların olumsuz yönde etkilenmesine ve ilk halinden uzaklaşmasına neden olacaktır.

Shaw ise, Schooler'in araştırmasında, sözel aktarımlarda "*orjinal olarak kelime formundaki bilgiler*" kullanıldığında, anılara olumsuz değil, hatta olumlu katkı sağlayabileceğinin gösterildiğini belirtmektedir (Shaw, 2017, s.212). Burada Shaw' un belirtmek istediğı anımızı anlatırken baş vurduğumuz bilgilerin gerçekliği ve doğruluğu faydalı olacaktır. Bu nedenle; doğru kelimeler ve bilgiler kullanmamız anımızın kendi özünü kaybetmemize neden olacaktır. Aynı zamanda anımıza dair, farklı algılamalara sebep olmayacaktır.

Günümüzün gelişen teknolojik imkanları vasıtasıyla, geçirdiğimiz her zaman dilimini fotoğraf karesi yardımıyla dondurarak yeni bir anı oluşturuyoruz. Geçmişimize dönüp bakmak istediğimizde fotoğraflarımıza bakıyoruz. Fotoğraf yapısı gereğı geçirdiğimiz o an'ı bizlere birebir yansıtacaktır. Fotoğraf ile birlikte anımızı sözel olarak anlatmaya çalıştığımızda anı, salt sözel aktarımın olumsuz

yönlerinden etkilenmeyecektir. Çünkü sözel aktarımda kaybettiğimiz ayrıntıları fotoğraf saklayacaktır. Ancak, Show'un da dediği gibi " Birbirleri ile rekabet eden anılar yaratma potansiyeli meselesi geçerliliğini" koruyacaktır (Shaw, 2017, s.213).

Bir Etnolog olan Marc Auge, unutmanın toplum ve birey için bir zorunluluk olduğunu savunurken, unutmanın gerekliliğini "İçinde bulunulan zamanın, şu anın ve bekleyişin tadına varmak için unutmayı bilmek gerekir; ancak unutmak bellek içinde bir ihtiyaçtır. Uzak geçmişe ulaşabilmek için yakın geçmişi unutmak gerekir" şeklinde belirtir (Auge, 2017, s.7). Bireyin olaysal ve tarihsel etkide, bireysel kendine ait anılarını ve unutuşlarını formülleştirir.

Marc Auge'a göre, herkesin zihninde var olan imgeler, anılardır. Anılara ait imgeleri metaforik olarak kuyruklu yıldızın dizilişine benzetir. İmgelerde yıldızlar gibi gizemlidir, görünürler ve kaybolurlar. Çocukluğa dair anılar ise, çocuksulaştırılmış anılardır. Çocukluk anıları eskitilmiş, belirli bir zaman ve mekâna yerleştirilemeyen, ancak bir anıya dair hikayede belleksel izler gösterirler. Çocukluk dönemlerimize ait bütün imgeleri belleğimizde koruyamayız. Aksi bir durumda ancak belleğimiz unutmaya ve hatırlamaya dair en üst seviyede istek ve arzularını gerçekleştirebilir. Dolayısıyla belleğin her şeyi saklaması ve hatırlaması belleğin doyuma ulaşmasını sağlayacak, geriye anılar ve izler kalmayacaktır. Auge, unutmayı bir başka metaforla deniz suyunun gel-git hareketine benzetir. Hareket suyun sınırını değiştirmektedir. Anılarda unutmaya şekillenecek, belleğin hatırlama gücünü artıracaktır.

Marc Auge için unutmak geriye dönme, erteleme ve yeniden başlama olmak üzere üç biçim üzerinden oluşur. Geriye dönme, ilk unutmaya biçimidir. Şimdiki zamanı ve yakın geçmiş zamanı unutmak bileşik geçmiş zamanı oluşturur. Geride kalan geçmişe ait bir imgeyi yeniden hatırlamak en uzak geçmişe ulaşmaktır. Aynı zamanda yakın geçmişi unutmaktır. Erteleme ikinci unutmaya biçimidir. Şimdiyi bulmak ve yaşamak ister. Şimdiki zamanı, geçmiş ve gelecek zamanlardan uzak tutar. Şayet geçmiş zaman geri dönerse, gelecek zaman ile geçmiş zaman aynılaşmış demektir. Bu durum, kişinin gelecek zamanını, geçmiş zamanlardaki yaşamına bağlı olarak şekillendirmesi ve gelecek zamanı erteleme anlamına gelmektedir. Unutmanın üçüncü şekli ise, bireyin yaşamında yeni başlangıçları ifade eder. Geçmiş

unutulur ve yeniden başlanılır. Yeniden başlama geçmiş zamanın, yinelenmesi anlamına gelmez (Auge, 2017, s.49).

Auge'in üç ayrı biçimde değerlendirdiği unutma ilişkin kavramsal yaklaşımının, şimdiki zamanın çevresinde şekillendiğini görüyoruz. Unutmaya bağlı olarak şimdiki zaman, geçmiş ve gelecek zamanları yaratıyor. Şimdiki zaman, geçmişini unutturabilir veya geçmiş şimdiki zamanda yeniden hayat buluyor. Gelecek ise, şimdiki zamanda yapılan bir hazırlık oluyor. Şimdiki zamana ulaşmamızı sağlayan unutma, bütün zamanların öznesidir. Şimdiki zamanın, yeniden başlayabilmek için gelecek zamana, şimdikiyi yaşayabilmek için, kendi zamanına, geriye dönebilmek için de geçmiş zamana ihtiyacı vardır. Şayet, şimdiki zamanda kalmak ve şu anı yaşamak istiyorsak unutmamız gerekiyor.

**Görsel 9.** Nancy Goldring *"Gezgin Hatırlar: Bejuam"* 1987



**Kaynak:** <https://hedgehogreview.com/webfeatures/thr/posts/recombinantapproaches>  
(Erişim: 24.4.2022,00.00)

Amerikalı çağdaş sanatçı Nancy Goldring, geniş açılı bir kamerayla üst üste bindirilmiş foto-projeksiyonlar oluşturarak zihinsel bir zaman yolculuğu oluşturur. Hatırlamak ve unutmak arasında, gidip-gelen çalışmada, hatırlamaya çalışan bir kadın pencereden dışarı bakmaktadır. Kadın bu zihinsel zaman yolculuğunda bir

gezgini ifade eder. Arkasında duran belli-belirsiz görüntüler ise, gezginin seyahatlerinde biriktirdiği ve belleğinde yer eden imgelerin görselleştirilmiş halidir (Görsel 9).

**Görsel 10.** Candace Walters, " *Dünü Aramak*"1992



**Kaynak:** <https://books.google.com.tr/books?id=B3Y4DgAAQBAJ&pg>, ((Erişim 24.4.2022, 01.42)

Sanat, hatıranın yeniden canlanmasında bir araçtır. 19. yüzyıl da yaşamış portre ressamlarının, algı ve gözlemlerine bağlı olarak yapmış oldukları portrelerde, hatıralara dalmış, düşünen ve dışavurumcu yüz ifadeleri yer alır (Schacter, 2010, s.37).

Candace Walters'ın "*Dünü aramak*" isimli kağıt üzerine pastel boya ve kolaj tekniği ile oluşturduğu çalışmasında, geçmişe dair arayışını yansıtır. Çocukluğu Virginia kırsalında geçmiş olan Walters, çalışmada yer alan oto portresinin arkasına, kırsal alana ait bir kesit yerleştirmiştir. Virginia'da yaşadığı dönemlerde başından geçenleri hatırlamak ister. Köklerinin güneyde olduğunu ifade eden sanatçı, çalışmasını "Resmim verandadaki salıncakların ve havada asılı duran güneşlerin

anısına adanmıştır. Çalışmam zaman yolculuğuna bir kaçıştır, manevi bir yolculuk ve çok daha ötesine bir bakış"<sup>6</sup> olarak açıklar (Görsel 10).

Çalışmada sanatçının oto portresi, geçmiş ve şimdiki zaman aralığında kalmış, eş zamanlı olarak her iki zaman diliminde de bedenini var etmeye yönelik metaforik bir anlatımdır.

## 2.5. PSİKANALİTİK ÇÖZÜLME

Michel Foucault, 1982 yılında Vermont Üniversitesinde, insan psikolojisinin gizli yönlerinin açığa çıkarılması ve kimliğin oluşumu üzerine "*kendini biçimlendirme teknikleri*" adını verdiği seminer sunumlarında; içsel ve dışsal etkenlere bağlı olarak yaşamın biçimlendirildiğini, bu biçimlendirmenin dönüşlü veya dönüşümlü olarak geliştiğini, kişinin "*kendi*" liğinin başlangıçta ve sonda aynı olmadığını savunur<sup>7</sup>. Foucault'ın "*kendini biçimlendirme teknikleri*" teorisi temellerini Yunanlılardan, Hıristiyanlık dönemine kadar klasik metinlerin izinden alır (Martin, Gutman, ve Hutton, 2020, s.9). Yunanlılarda toplumsal ve bireysel yaşam içinde tutum ve eylemler "kendine eğilme" kavramı altında yaşam sanatının temelini oluşturmuştur.

Foucault'ın insan psikolojisine ve zihnine ilişkin araştırmaları Sigmund Freud'un psikanaliz kuramına gönderme niteliği taşır. Freud'a ait psikanaliz kuramında, psikolojinin çözümlenmesinde oluşturduğu yöntem içsel dinamiklere bağlıdır. Foucault, ise bireyin psikolojik sınırlarını çözümlenmenin ve kimliğin keşfedilmesi için uygulanan tekniklerle oluştuğunu öne sürer (Martin ve ark. 2020, s.159). Foucault da diğer tarihçiler gibi, insan psikolojisine dair incelemelerini kolektif zihniyetler üzerinden yapmıştır. Bireyin içinde bulunduğu toplum, kolektif psikolojik yaşam alanını oluşturur. Bu nedenle insan, içinde bulunduğu materyalist düzenin yüklediği kültürel yapıya bağlıdır. Dolayısıyla insan psikolojisi de bu düzenin etkileri ile şekillenmektedir.

---

<sup>6</sup> Daniell Schacter'ın Candace Walters ile yaptığı görüşmesinden ve Lincoln -Masaachusetts'deki DeCardova Müzesi'nde yapılan "11 Sanatçı/11 Görüş 1992" serginin katalogundan alınmıştır.

<sup>7</sup> Michel Foucault, *Öznenin Yorumbilgisi*,

**Görsel 11.** Doris Salcedo, "*İsimsiz*" 1998



**Kaynak:** <https://wsimag.com/it/arte/13079-qualcosa-di-estremamente-privato> (Erişim: 6.2.2022, 15.22)

Kolombiya doğumlu Doris Salcedo ülkesinde yaşanan siyasi olaylara karşı tepkisiz kalmayarak şiddet, kaybolma ve yer değiştirme gibi konuları, herkesin kolayca anlayabileceği malzemeler üzerinden anlatır. Kullandığı nesnelere üzerinde yaptığı oynamalar, melez soyutlamalar (farklı mobilya nesnelerinin bir araya getirilerek yeni bir nesnenin meydana gelmesi) ve betonla doldurulmuş mobilyalar, Salcedo için zorbalıkla susturulan halkın sesini ve yok oluşları ifade eder (Görsel 11). Salcedo'nun çalışmaları kendi ülkesi ile birlikte, dünyanın her yerinde yaşanan benzer olayları da düşündürmektedir (Wilson, 2015, s.322).

Kolektif ve kültürel yaşamın birer kullanım nesnesi olan bir gardırop ve bir sandalye, Salcedo'nun müdahalesiyle kimliklerinden ayrılıp başka bir nesneye dönüşmüşlerdir (Görsel 11). Mobilyalar insanla var olan, insana dair imgeler barındıran nesnelere dir. Betonla doldurulan alanlar metaforik olarak yok olan bedenlerin gösterimidir. Hayatın canlı enerjisinin yerini, katı yaşamayan bir madde almıştır. Salcedo, içinde bulunduğu toplumun yaşadıklarını, sessiz ve katılmış çığlıklarla duyurmak ister gibidir.

İoanna Kuçuradi, Max Sheler' in trajik kavramına atıfta bulunurken, Sheler'in anlayışına göre sanat ile yaşam arasında bir ayrımın olmadığını ifade eder (Kuçuradi,

2020, s.3). Trajik var olan ve evrenin temel bir ögesidir. Sanatçı, yapıtları ile durum ve olayları izleyiciye aktaran, onlara yeni boyut ve değerler kazandıran kişidir. Görünen fiziki-kimyevi oluşumların dışında, insan dünyasına ait görünmeyen, maddi olmayan tarafını gösterir. Estetik ve metafizik kavramları içinde değil, insana ve yaşama dair bir olgudur.

Doris Salcedo'nun (Görsel 11)'de yer alan çalışmasını Sheler'in düşünceleri doğrultusunda değerlendirdiğimizde, sanat, yaşam ve trajedi kavramlarının bir arada oluşumunu görüyoruz. Salcedo ülkesinde yaşanan olayların trajik yönünü, görünen ve görünmeyen olmak üzere iki farklı boyutta aktarmaktadır. Kullandığı nesnelere aracılıyla yaşama dair görünen gerçek referanslar verirken, yine bu nesnelere kazandırdığı farklı kavram yüklemeleri ile yaşamın görünmeyen yönüne dair referanslar vermektedir. İnsanın en doğal hakkı olan yaşam hakkı, çarpıcı ve güçlü metaforlarla ifade edilmektedir.

Faucault, Platonun "*Alkibides I*" diyalogunda yer alan "*kendine eğilmek*" düşüncesini açıklarken "kendilik nedir" sorusuna cevap olarak iki anlamlı, dönüşlü bir zamir olduğunu söyler. Birinci anlamı Auto "*aynısı*" anlamına gelmektedir. Diğer anlamı ise, "*kimlik*" kavramını oluşturur. Bu her iki anlamda kendilik nedir? sorusu üzerinden kimliği bulma eyleminde temel nedenlere ulaşılır (Martin ve ark. 2020, s.37).

Faucault'un tezine göre kişinin kendine ulaşması, kendine eğilmesi ancak ruhla oluşabilir. Ruhsal kaygılarımız bizi kendimize eğilmemize yönlendirir. Bedenimize bakışımız, bir içe bakış eylemi değildir. Dış unsurlar ve araçlar bedenle ilgilidirler ve kendiliğimizi oluşturmazlar. Kendilik ancak, bedene ait maddilikten uzaklaşıp, ruhla ilgilenmektir.

Platon'un "*Alkibides I*" diyalogunda yer alan diğer bir husus da, aynadaki yansımamız kendi ruhumuzun yansımasıdır (Martin ve ark. 2020, s.44). Bunun temel nedeni ise hafıza kavramı ile ilgilidir. Ruhsal gerçeklerimize ulaşmanın yolu kendimizle kurulan diyalogdur. Kişi kendine ait bilgileri kendi hafızasında saklar. Bu bilgiler gerçektir ve aynı zamanda ruhsal davranışlarımızın da yansımasıdır.

İnsan ruhunun gizemlerine dair Freud'un yaptığı bilimsel araştırmalarında oluşturduğu psikanaliz teorisini daha önce de belirtildiği üzere, ego, id ve süper ego

kavramları oluşturur. Bunlar bireyin kendiliği, bilinç dışı ve bilinç olmak üzere insan psikolojisine dayalı çatışma alanlarıdır. Bu çatışma grubunun içinde, egonun kimliğini sürdürebilmesi, id yada süper ego dan hangisine dahil olmak istediğine bağlıdır. İd'in ego'ya dayatması sonucu, arzu ve isteklerin bilinç dışına yönelmesi, sosyal fayda oluşturabilir. Ret edilen içsel güçler yaratıcı olabilir ve topluma faydalı bir şekilde dönüşüm sağlayabilirler. Bu durumda ego kendi gücünü ve otoritesini kaybedebilir. Freud'un bu yaklaşımı özünde kimliğin, Patrick H. Hutton' nun deyimini ile "*kayıp kendiliğin*" aranması ve keşfedilmesidir (Martin ve ark. 2020, s.160).

Sanat, ruhsal gerçekliklerin sanatçıların sahip olduğu yetiler doğrultusunda şekil alması, görünürlük kazanmasıdır. Sanatçı bilinç altına ulaşabildiği sürece Freud'un da dediği gibi kayıp kendiliğine ulaşır. Bilinçaltına inmek hem kendini çözümlemesi hem de kendini onarması demektir. Kuspit, bu çözülmeyi "...sanat, sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını, yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder" olarak ifade eder (Kuspit, 2018, s.31). Kuspit'in ifadesinden anladığımız, sanatçının bellek derinliklerine inmesi, geçmişi kazınması ardından kendini çözümlemesidir. Dolaylı olarak kendi öz benliğini tanıması, keşfetmesi, kendine ulaşmasıdır. Üretim sürecine de yansıyan bu analiz, bir şekilde sanatçının kendisini de iyileştirmesidir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BİR METAFOR OLARAK İMGE

#### 3.1. SANAT ESERLERİNDE BELLEK İMGELERİ

Bir sanatçının duyularına bağlı olarak dış dünyadan edindiği bilgiler, üretim sonucunda bir sanat nesnesine dönüşür. Bu dönüşüm sürecinde sanatçının ihtiyacı olan şeyler algı, duyum ve imgelerdir. Sanatçı, yapıtının temellerini duyumsama, algılama ve imgelem dünyası üzerinden oluşturmak zorundadır. Duyusal olarak dış dünyadan aldığı bilgiler, sanatçı için bir uyarıcı niteliği taşıırken aynı zamanda kendisini de bir uyaran yapar. Bilgiyi yorumlaması ise, bilgiyi ne şekilde algıladığına bağlıdır. Algılama kendinden bağımsız bir nesneye veya kendinde saklı bir bilgiye de bağlı olarak oluşabilir. Bu karşıt yönelişleri San, nesnel ve öznel olarak adlandırıldığını ifade eder (San, 2008, s.27). Algının öznel ve nesnel olarak yönelimi doğal olarak her insanda var olan bir şeydir. Ancak bir sanatçı için algının bilince taşınması duyumsamayı yaratır. Sanatçının algılarını diğer insanların algılarından ayıran özellik ise, algıladığı şeyi duyguları vasıtasıyla, ham halinden uzaklaştırıp farkındalık yaratması, sezgi ve düşünce yeteneği ile birlikte imgelem dünyasında dönüştürmesidir. Sanatçının algılama biçimi, herkes tarafından algılanandan farklı, onu algının yeni bir boyutuna, bilinenin ötesine taşıyacak, böylelikle kendi imgesini yaratacaktır. Akarsu imgeyi tanımlarken; imgenin, somut yada düşünsel olarak, algıya bağlı, bir nesnenin yeniden tanıtılmasına neden olduğuna değinir (Akarsu, 2016, s.104). Dolayısıyla sanatçı yeni bir bakış ve farklı bir algılama şekli yaratacaktır. Doğal olarak da imge yeni bir bilgiye veya kavrama<sup>8</sup> sahip olacaktır.

İmgenin oluşumu, öncelikle görsel olarak bir nesnenin varlığını algılamakla başlar. Görme duyumuz, bize nesnenin özelliklerini aktarırken, zihnimizde de bir imgeye dönüştürür. Nesnenin görünmeyen özelliklerini ilerleyen zamanlarda

---

<sup>8</sup> Kavram; Ortak özellikleri paylaşan bir nesnel kompleksinin veya söz konusu nesnelere paylaştığı ortak özellik ya da niteliklerin psikolojik ya da zihinsel temsili veya tasarımına karşılık gelir. Cevizci, Felsefe Sözlüğü, 2019, s.253

tecrübelerimize bağılı olarak yaşantımız içinde kavrarız. Algılarımız, o nesneyi diğer nesnelere ayırmıştır. Bu algılama şeklini San, görsel algı olarak açıklamaktadır (San, 2008, s.28). Görüş alanımıza giren nesnelere içinden bir nesneyi ayırt etmek, algılarımızın ayırt edici özelliği olduğunu göstermektedir. Belleğimiz bu özelliğe bağılı olarak bir çok nesneye ait bilgiyi saklayacak ve bizlere yeni izler oluşturacaktır. Dolayısıyla belleğimiz bir çağrışım etkisi yaratacak, bu çağrışım yeni ve eski algılarımız arasında, eskinin yeniden algılanma şeklini doğuracaktır. Bilinç ve bilinçaltına yönelik unsurları da içerdığı gibi, önceki algılarımızın bilinçle beraber yeniden canlanmasını sağlayan sistem ise Belleğimizdir. Bilincimiz bellekteki imgenin yeniden ortaya çıkmasını sağlarken, bilinç dışı imgeler ise bilinç altına yönelmektedirler.

Görsel algılama, bize görsel bir imge yaratır. Herhangi bir şey'e baktığımızda beynimiz gördüğümüz şey'in yansımalarını oluşturur. Ancak gördüğümüz şey'e dair görüntüyü zihninizde görmeye devam edebilirsek, o şeye dair belleğimizde bir imgenin oluşmasına neden oluruz. Bu bir bellek imgesi ise, görsel olarak algıladığımızdan daha net olmayacaktır.

Herhangi bir nesnenin sanat olarak ifade edilişi ve ona imgesel bir boyut kazandırılması izleyicide, algılama şekline bağılı olarak bir yargı oluşturmasına neden olacaktır. İmgenin gösterimi, izleyicinin algı biçiminin ve algıladığı şeyi nasıl yorumladığına göre değişebilir. Bir örnekle açıklayacak olursak, bir çiçeğin temsili, sadece bir çiçeği değil, başka bir şeyin de ifadesi olabilir. Dolayısıyla imge, sadece gösterdiği değil, başka bir kavramında temsilcisi olacaktır. Erzen, imgenin bu var oluş durumunu "görülmeyen bir şeyin görünmesini sağlayan belirlemedir" şeklinde ifade eder (Erzen, 2020, s.77). Dolayısıyla sanat sadece bir biçim yaratma eylemi değildir. Sanatçının yapıtı üzerinden görünmeye görünürlük kazandırması, imgenin temsil ettiği düşünsel boyutu oluşturacaktır. Böylelikle nesne hem görünen hem de görünmeyen özelliğe sahip olacaktır.

Anılarımızın bir imge ile tekrar hatırlanması veya gündeme gelmesi onlara dair bilginin daha derinleşmesine, anının saf halinden uzaklaşması olacaktır. İmge ve anıyı özde birbirinden ayıran Bergson'un tezine göre imge, şimdiki zamanı temsil ederken anı belleğimizde zamanla hatırlanması zor olan, duyularımızla artık hiç bir

ilişkisi kalmayan ve şimdiki zamana ait olmayandır (Bergson, 2020, s.137). Duyularımızın temelinde bir hareket vardır. Belleğimizdeki anılarımız ise, şimdiki zamanda yeniden duyulara bağlı değildir. Çünkü duyularımız anının ilk oluşumunda etkili olmuştur. Bu nedenle Bellekteki hiç bir anı, yeniden duyulara bağlı algılanamazlar. Bergson'un duyulara bağlı algılarla oluşan imge ve anı kavramlarını bu denli köklü ayırışının nedeni, duyularımızın bedenimiz aracılığıyla gerçekleşmesi, anının ise bedenin hareketlerine bağlı bir şey olmamasından kaynaklanır. Anı geçmişte kalmıştır, yeri de Bellektedir. Ancak bir anıyı görselleştirmek, onu cisimleştirmek, edimsel olarak onu şimdiki zaman içinde belirgin hale getirmek, onu anı olmaktan çıkaracaktır. Anının imgeye dönüşmesi ise, yeni duyularla idealleşmesi olacaktır. Dolayısıyla anının anlatımında kullanılan imgeler, görsellikle birlikte, anıya yeniden anlam kazandıracaktır.

**Görsel 12.** Bill Viola *"Yansıtan/Düşünen Havuz"* 1977-79



**Kaynak:** <https://www.mcba.ch/en/collection/the-reflecting-pool-from-the-reflecting-pool-collected-work-1977-80/> (Erişim: 2.3.2022, 20.17)

Elektronik, ses ve görüntü teknolojilerini kullanarak, Yeni Medya sanatında üretimler yapan Amerikalı sanatçı Bill Viola, video sanatının önemli temsililerinden biridir. Çalışmalarında imge, felsefi ve metafizik düşünceyi de içine alır. Çocukluğunda yaşamış olduğu boğulma tehlikesi deneyimi, çalışmalarına suyun "mistik" bir göstergesi olarak yansımıştır. Bir çok video çalışmasında insan bedenleri

ile suyu bir araya getiren Viola, insan bedenlerini suyun içinde kaybetmektedir (Polat, 2017, s.191).

"*Yansıtan/Düşünen Havuz* " isimli video çalışmasında geçmiş, şimdi ve gelecek zaman olmak üzere üç ayrı zaman kavramını bir araya getirmiştir. Viola, videoda kendi görüntüsünü havuzun üzerinde dondururken, doğa kendi zaman akışına devam etmektedir. Bir süre sonra da bedeni, zamanın yavaşlatılmış görüntüsü ile ağır bir şekilde silikleşerek, görünmez olur. Videonun sonunda ise, bedeni havuzdan çıkar ve doğanın içinde yok olur (Görsel12).

Bergson, insanların hafızalarına bağlı olarak, ardışık zamanları bir çember hareketi gibi iç içe geçirdiğini, ardışık olarak algılayamadıklarını savunur (Polat, 2017, s.192; Bergson, 2014, ss.50, 51). Viola da doğa içinde su dolu bir havuzla birlikte bedenini üç ayrı zaman dilimi içine yerleştirirken, hafızadan hareketle ölüm ve yaşam kavramlarını, zamanın akışını, beden ve su dolu havuz imgeleri üzerinden aktarmıştır. Havuza hiç girmemiş olmasına rağmen, videonun sonunda havuzdan çıkışı, bedenini çocuk belleğinde kalan boğulma tehlikesine karşı mucizenin taşıyıcısı olarak göemesinden kaynaklanır.

**Görsel 13.** Bill Viola "*Hafıza Tiyatrosu*" 1973



**Kaynak:** <https://newmindseye.wordpress.com/2018/06/25/how-does-video-art-play-with-the-spectators-consciousness-in-the-case-of-bill-viola-and-douglas-gordon/> (Erişim: 2.3.2022, 13.50)

Bill Viola' nın hafızaya yönelik bir diğer çalışması olan "*Hafıza Tiyatrosu*" adlı enstalasyonu kökleri olan bir ağaç ve bir videodan oluşur. Ağacın dallarına yerleştirdiği lambalar loş bir ışık verirken, arka planda yer alan videodaki görüntü net değildir ve sürekli bulanıklaşır. Kullandığı imgeler üzerinden hafızanın, unutma ve hatırlama eylemlerini, metaforik olarak anlatmıştır (Görsel 13).

Fransız filozof ve sanat tarihçisi Georges Didi- Huberman Warburg'ın 1924-1929 yılları arasında oluşturduğu *Mnemosyne Atlas*'i ile görsel sanatlar alanında imgeyi anlama biçimini köklü bir şekilde değiştirdiğini, bilinç dışı hafızaya bağlı olarak sanata bakış açısında yeni bir tartışma yarattığını söyler (Polat, 2017, s.43). Warburg'a göre; sanat yapıtı toplumun içinde gelişen kültürel bir nesnedir, estetik değerler üzerine kurulu, bireysel bir üretim değildir. Din ve sanat bağlamında imgenin biçimlendirme şekline karşı sanatın içerik olarak toplumsal, politik, psikolojik ve metafizik oluşumlarla bağıntılı olarak kaynaklık etmelidir. İmgenin sanatsal ifade biçimi de güzel ve estetik kavramları üzerinden olmamalıdır. Sanat insan ruhunun çelişkili yönlerini, acılarını ortaya koyduğu, kültürel hafızayı yaratmada rol oynayan, bu nedenle de nesiller boyu aktarılan, özde de "*ızdırıp hazinesi*" dir (Polat, 2017, s.50).

Mnemosyne, Yunan mitolojisinde bir Titan tanrısının adı olup, hafıza anlamına gelmektedir. Mitolojiye göre Musalar olarak bilinen Olympos Dağında Titandan (Hafızadan) doğan dokuz peri kızı, sanat tarihinde filozoflara, sanatçılara ve şairlere ilham olmuşlardır. Ancak bu ilham sancılı olmuş ve Hafızanın acıyla yoğrulmasına neden olmuştur (Polat, 2017, s.52; March, 2014, ss.47, 48). *Mnemosyne Atlas*'i, hafıza atlasına karşılık gelmektedir. Warburg'ın mitoloji kaynaklı bu benzetmesinin temelinde hafızanın, sanatta kültürel tarihi ve aktarımını sağlayan unsur olduğunu düşünmesinden kaynaklanmaktadır. Hafıza, sanat yapıtında cisimleşirken, kültür tarihini oluşturacak, sanatta bu tarihin aktarımını yapacaktır.

Geçmiş, toplumların ortak kültürel mirasıdır. Ancak, hafızaya yani geçmişe, ait ruhun gerilimleri, imgeler aracılığıyla dışa aktarılır. İnsan ruhuna dair acı veya ızdırıp ancak maddileşen imgelerde görülmektedir (Rect ve Warburg, 2012, s.11). Dolayısıyla Kolektif ve Bireysel hafızanın etkisinde kalan sanatçı için imge, ruhsal

kaygularının temsilidir. Sanatçının duygularına bağlı olarak oluşturduğu imgeler, sanat tarihinin hafızasını, kültürün oluşumunu sağlayan ve aktaran yapacaktır.

### 3.2. METAFORİK İMGE

Göz, zihinsel faaliyetleri yorumlayan imgeler yaratır. Zihnimizde beliren bir fikrin temeli, öncelikle görme ve görmenin diğer anlamı anlamakla başlar. Düşüncelerimizin eğrilmesi, görselliğin içe dönük anlamlandırılması, gözün içe dönük uzantıya sahip olmasından kaynaklanır. "Gönül gözü" deyimindeki metafor, bilinçle birlikte oluşan imgenin, hayali benzerlerinin yeniden oluşumudur. Dokunma, koku ve tat almayı sağlayan duyularımızın fiziksel eylemleri tek yönlüdür. Oysa görsel algılamayı sağlayan göz, iki yönlüdür. Gözün bu iki yönlü uzantısına Rhle, "para-optik" (göze benzeyen) olarak adlandırılır (Draaisma, 2018, s. 144). Bir tür metafor olarak ifade edilen "para-optik" metaforlar, görsel belleğimizin ifade edilmesinde etken rol oynarlar. Fotoğraf gibi optik araçlar gördüğümüz imgelerin korunmasını sağlarlar.

**Görsel 14.**Christian Boltanski, "*Ölü İsviçre Rezervi*" 1990



**Kaynak:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/boltanski-the-reserve-of-dead-swiss-t06605>  
(Erişim: 24.2.2022, 16.25)

Fransız sanatçı Christian Boltanski, "*Ölü İsviçre Rezervi*" adlı çalışmasında, metafor olarak ölüm ve yaşam gibi zıt kavramları bir araya getirmiştir.

Enstalasyonda özneyi oluşturan fotoğraftaki kişiler Boltanski'nin gazetelerin ölüm ilanlarından topladığı ölmüş kişilere aittir ve kimlikleri belirsizdir. Her bir fotoğraf üzerine yerleştirilen aydınlatma sistemi, ölüm kavramına karşı, insan yaşamının değerini vurgulamaktadır. Boltanski' nin belleğinde yer eden Yahudi soykırımına ilişkin anılar, bu çalışmasında da unutulmaya karşı bir hatırlatma eylemi olarak karşımıza çıkar (Görsel 14).

Berger, imgenin görme biçimlerini, imgeyi nasıl algıladığımıza ya da nasıl değerlendirdiğimize bağlı olduğunu söyler. Fotoğraf üzerinden verdiği örnekle, bir fotoğrafın meydana gelişini, fotoğrafçının neyi nasıl gördüğüne ve nasıl algıladığına bağlı olduğunu belirtir (Berger, 2004, s.10). Boltanski 'nin "Ölü İsviçre Rezervi" inde kullandığı fotoğraflarda, ölmüş insanların geçmişte kalan ve mutlu anlarını temsil eden gülümseyen yüzler vardır. Boltanski, ölüm kavramının yerine yaşamı, yaşatmayı vurgulamaktadır. Fotoğraflarla iki yönlü görsel algılama yaratırken, "para-optik" bir metafor kullandığını belirtebiliriz. Dolayısıyla sanatçı, Bireysel ve Kolektif Belleğe ait bir imgeyi, hayali benzerleri üzerinden yeniden oluşturmakta, yeni bir görsel bellek yaratmaktadır.

**Görsel 15.**Marcel Duchamp " Çeşme"1917



**Kaynak:** <https://10layn.com/kategori/bilim-teknoloji/>(Erişim: 14.4.2022 03.34)

Duchamp' ın 1917 yılında, endüstriyel hazır bir nesneyi, bir sanat nesnesi olarak sunduğu "*Çeşme*" adlı yapıtını Rosalind E. Krauss, bilinen bütün yorumlardan farklı olarak bir kadın bedenine benzetir (Krauss, 2021, s.104). Ters bir şekilde konumlandırılmış olan pisuar'ın iç kısmı bir kadının doğurganlık organını ve kıvrımlı formu ise kadın vücudunu çağrıştırmaktadır. Krauss'a göre bu durum "*Psşik olarak yüklü*" bir metafordur. Krauss, "*Çeşme*" yapıtında Duchamp'ın yaratıcılığının asgari ölçüde olduğunu düşünür. Nedeni ise, Duchamp böyle bir nesneyi sanat olarak ifşa ederken kaygıları başka yöndedir. Sanatın biçimlendirme şekline karşı kişisel hislerini içermeyen ve estetik anlayışının değiştiğine dair bir yapıt sunmak istemiştir. Oysa "*Çeşme*" bir sanat eseri olarak kabul edilmeden önce sıradan porselen bir pisuardır.

"*Çeşme*" yi metafor kavramına ait anlam aktarımı veya anlamı taşımak özellikleri bağlamında değerlendirirsek, Duchamp'ın bir anlam yükleme veya anlamı güçlendirmek adına bir metafor kullanma kaygısı yoktur. Kavramsal sanatın, kavram ve fikir odaklı anlayışı içinde "*Çeşme*"; geleneksel/ estetik sanat anlayışının dışında ve hazır nesneden oluşan bir yapıttır. Krauss'un, yapıt üzerinden belirlediği metaforu, Duchamp'ın istem dışı yaptığı bir eylem olarak söyleyebiliriz. "*Çeşme*"nin metaforik bir imgeye dönüşü ise, Krauss ve izleyicilerin algılarının ve görme biçimlerinin sonucudur. Pisuarın ters çevrilmesi, onu metaforik olarak bir kadın bedenine benzetilmesine neden olmuştur (Görsel 15).

### **3.3. Bellek Metaforları**

#### **3.3.1. Bellek metaforlarının oluşumunda temsil ve semboller**

Temsil, antik Yunan tarihinden itibaren görme ve algılama ile ulaşılabilen, gerçeği anlatmanın göstergesi olmuş, sanatın temel olgusu olarak kabul edilmiştir. Var oluş ve temsil arasındaki ilişkiyi Platonun felsefesinde görüyoruz. Platona göre imge, yanılmalı bir gerçeklik sunar (Farago, 2011, s.10). İmge, yerine geçtiği şeyin sadece temsidir. Temsil etmek gönderme yapmak yoluyla bir gerçekliğin kopyasını üretmektedir.

Danto için temsil, iki ayrı anlama ait görüntünün, iki ayrı anlama benzemesi demektir (Bayrak, 2019, s.20). İlk anlamı nesnenin kendisine ait görüntüsü, ikinci anlamı ise Platonun düşüncesi olan, nesnenin kendi olmadığı halidir. Genel olarak

bilinen sanat eserinin ilk kavranış şekli veya bıraktığı ilk görsel izlenim, temsil veya görüntünün verdiği anlam üzerinden algılanmasıdır. Dolayısıyla sanat nesnesi öncelikle yansıtmacı kuram ile örtüşür.

Platon için sanat, dış dünyayı yansıtan benzetme görüntülerin kopyasıdır. Devlet adlı eserinde Tanrının yarattığı ile zanaatkarın yarattığını (sanatçının yarattığını) yatak nesnesi üzerinden bir örnekle mukayese eder. Yatak marangoz tarafından, diğer yataklara bakarak kopya olarak üretilmiş bir nesnedir. Bir zanaatkarın yatağı üretmesi ise, marangozun yaptığı yatağın kopyasının kopyası olacaktır.

**Görsel 16.** Tracey Emin. "*Benim Yatağım*" 1998



**Kaynak:** [https://stringfixer.com/tr/My\\_Bed](https://stringfixer.com/tr/My_Bed) (Erişim: 14.4.2022,04.36)

Tracey Emin'in yatağı (Görsel 16) güncel hayatın içinde bir gerçekliğin gösterimidir. Sanatçının geçirdiği depresyon sürecinin etkileri yatak odasına, yatağına yansımıştır. Dört gün boyunca yatağından hiç çıkmamış, planlı olmayan bu süreç sonrası ise gördüğü manzaranın bir sanat eseri olarak düşünmüştür. Yatağının üzerinde ve çevresinde boş alkol şişeleri, sigara izmaritleri, prezervatif gibi atık nesnelere bulunmaktadır. Adeta bir çöplüğü andıran sahne, gerek eleştirmenler gerekse izleyici için ilk sergilendiğinde itici ve rahatsız edici bulunmuştur.

Hal Foster, mimesis kavramını çoğulculuk anlayışına dayalı Çağdaş Sanat uygulamalarında, "*siddetlendirilmiş mimesis* " olarak vurgulandığını belirtir (Bayrak, 2019, s.108). Foster'ın ifadesinden anladığımız, gerçek olanın simgesel düzenle, simgesel düzeninde gerçekle olanla çatışma durumudur. Göç, kimlik, ötekileştirme, toplumsal cinsiyet ve kapitalist sisteme karşı eleştirel toplumsal olayların travmatik yönü, Çağdaş Sanat'ın multidisipliner yönüyle, şiddetini artırarak, daha güçlü bir şekilde yansıtılmaktadır. Mimesis kavramının gerçeklik ve yansıtmacı niteliği, gerçeğinde gerçeği diyebileceğimiz hiper bir aktarıma dönüşmüştür.

Tracey Emin'in "*Benim Yatağım*" işi, Platonla başlayan doğanın taklidi, toplumsal, kültürel ve sosyolojik olayların öykündüğü gerçeklikten yola çıkarak yine gerçekliğe gönderme yapan "*siddetlendirilmiş mimesis*" e bir örnektir. Emin'in odası ve yatağı bir çok gerçek nesneyi, olguyu, trajediyi barındırmaktadır. Her bir nesne, Emin'in belleğinde ve sanat tarihine geçen imgeye dönüşür. Emin'in odasında ve yatağında geçirdiği zamanların sonrası, kurgulanmamış bir gerçekliğin daha da derinine götürür. Evet, odadaki nesnelere gerçektir. Ancak bu nesnelere gerçekliğinin altında, Emin'in ruh halini bu denli etkileyecek içselleştirdiği, psikolojik, toplumsal cinsiyet gibi meselelerin de daha güçlü gerçekliği vardır. Dolayısıyla nesnelere gerçekliği, daha da derinde olan meselelerin gerçekliğini yansıtan temsil ve sembollerini olmuştur. Aynı zamanda odada geçen dört günlük bir hatıraya oluşturan bellek imgelerinin temsilidirler.

Temsil'i sanatta gerekli bir koşul olarak gören Danto, ancak sadece temsiline, iyi bir sanat üretimi için yeterli olmadığını da düşünür (Bayrak, 2019, s.30). Temsiline ifadesi ve içeriği bütünsel anlamda ifade edilmelidir. Sanatçı neyi nasıl gördüğünü veya nasıl algıladığını yani görme biçimini yansıtabilmedir. Bu noktada Danto, Metafor kavramını işaret eder. Metafor, yapının tamamlayıcısı ve sanatçının yorumunu ortaya koyacaktır. Dolayısıyla temsil ve metafor birlikteliğinden güç alan yapıt, sanatın iyi örneklerinden biri olacaktır.

**Görsel 17.** Louis Bourgeois "*Dokuma Çocukları*" 2007



**Kaynak:** <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/mar/14/louise-bourgeois-feminist-art-sculptor-bilbao-guggenheim-women>, (Erişim: 14.4.2022, 04.00)

20.yüzyılın en önemli kadın sanatçılarından biri olan Louis Bourgeois'in çalışmaları ise, çocukluk hafızasında kalan kaygı, terk edilme korkusu ve acı kavramlarının ifadesidir. Heykellerinde değişken malzeme kullanımı ve ölçüler dikkat çekse de, tematik bir kavram ve süreklilik vardır (Görsel 17). Fransa'da yaşadığı çocukluk yıllarında, aile içi dinamiklerin sanatçı üzerinde bıraktığı derin bellek izleri eserlerine otobiyografik olarak yansımıştır. Arınma ve kişisel terapi içerir. Anne imgesini güçlü, dokumacı ve kırılğan olan bir örümcek metaforu üzerinden anlatır. Bourgeois için örümcek annesi gibi dokumacı, zeki ve koruyucudur.

Louis Bourgeois'ın "*Dokuma Çocukları*" isimli sergisinde yer alan ve ikonik bir seriye dönüşen örümcek heykellerinden biridir (Görsel 18). Örümceğin ağları arasında Bourgeois'nın dışarıdan bakıldığında saygıdeğer tipik bir burjuva yaşantısını yansıtan evin içinde gizli kalmış travmatik durumları yansıtır. Bu gizliliği çelik kafeslerle sembolize eder. Örümcek ağlarının arasında, çelik kafesin içinde anne baba ilişkisinden kaynaklanan yaşadığı eve olan öfkesini, bunalımlarını koyar.

**Görsel 18.** Louis Bourgeois "Dokuma Çocukları " 2007



**Kaynak:** <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/mar/14/louise-bourgeois-feminist-art-sculptor-bilbao-guggenheim-women>, (Erişim: 14.4.2022, 03.58)

Bourgeois'nın travmatik bellek izlerine dair temsil edilen obje, sanatçının sezgi ve anlatım gücü oranında tinselleşmektedir. Sanat'da ifade edilmek istenilen temel değer, gerçek olanla ilişkisine bağlıdır. Örümcek, temsil ve Metafor kavramlarını taşıyıcısı olurken, aynı zamanda gösterilmek istenilen şeyin varlığı ile ilişkilidir. Erzen'e göre bu ilişki temsil edilen ile temsil eden arasındaki yoruma bağlıdır (Erzen, 2020, s.21). Dolaylı olarak Erzen, öznel bir durumu işaret etmektedir. Bu anlamda Bourgeois'nın yorumlaması, sanatçının algı ve duyumsama becerilerinin temsiline dönüşmesidir. Metaforik anlatımlarda temsil, sanatçının anlatmak istediği şeyi vurguladığı alanı gösterir. Bourgeois'nın da vurgulamak istediği ev yaşantısı ve iç dünyası, temsil ve metafor birlikteliğinden doğan güçlü bir yapıya dönüşmüştür (Görsel 18).

Metafor kavramının Türkçede karşılığı Eğretileme olarak ifade edilir. Eğretileme kavram olarak ödünç almak anlamına gelmektedir (<https://sozluk.gov.tr/>).

Paul Ricoeur'un 1975 yılında oluşturduğu "Yaşayan Eğretileme" kuramını, Tomkinson 2008 tarihli makalesinde; eğretileme kavramını sekiz bağımsız inceleme

sonuçlarından ele ederek oluşturduğunu belirtir. Eğretilmeye ilişkin kavramsal yaklaşımını ise, söz bilgisi, anlam bilgisi ve yorum bilgisi olmak üzere üç aşamada geliştirdiğini söyler (Tomkinson, 2021, s.162).

Aristoteles'ten başlayan ve klasik eğretileme (metafor) kavramlarına ilişkin ilk iki incelemesinde, eğretileme kuramını Ricoeur, Aristo ve devamında oluşturulan retorik ya da tropolojik kavramların, Ariston'un epifora veya "ismin yer değiştirmesi" düşüncesine dayandırmaktadır. Eğretileme sadece kelime veya söz düzeyinde kaldıkça bir süslemeden öte geçemeyeceğini, anlamın veya gerçeğin gösteriminde fonksiyonel olamayacağını savunur. Ancak Ariston'un eğretileme kuramında yer alan olay örgüsü (muthos) ve temsil (mimesis) kavramları doğrultusunda temsilin, mimesis ve eğretilemenin işlevsel yönünü kabullenir.

Ariston'un metafor veya Türkçe ifadesiyle eğretileme kuramını yeniden hatırlayacak olursak metafor, bir terimin diğer bir terimle yer değiştirmesi ve anlam aktarımıdır. Ricoeur, incelemelerinde Emile Benveniste'in anlam biliminde tekil kelimelerin sadece gösterge bilim olarak işlev görebilecekleri üzerinedir. Benveniste'e göre; tekil kelimeler dilsel bir gerçekliğin ötesine geçemediği gibi, göndermede yapamazlar. Dolayısıyla anlam bilimsel ve gönderme bilimsel olarak eğretilmeyi ayırtmaktadır. Bu düşünceden faydalanan Ricoeur, eğretileme içeren bir cümlenin "*gönderme yapmak zorunda olduğunu*" savunur. Böylelikle eğretilemenin kullanıldığı cümle, diğer sıradan cümle yapılarından farklılaşarak, dilin gerçek manada kullanımının daha ötesine gidecektir. Tek bir kelime üzerinden yapılacak gönderme ise, kelimenin cümle içerisindeki konumuna bağlıdır. Eğretilemenin gerçeklikle ilgisini, bölünmüş gönderme kuramı üzerinden oluşturur. Yapıtın kurgusu ve yapılacak yeni tanımlama, eğretilemenin kurgusal düzeneğini oluşturacaktır. Ricoeur, bu savını "*kurgusal yeniden tanımlama kavramı*" olarak açıklar. Eğretilmeli anlatımlarda kurgusal ifade, retorik süreç ile birlikte gerçekliğin yeniden tanımlanmasına neden olacaktır. Eğretileme ve Felsefi kuramlara getirmiş olduğu önerme de ise, her iki alanı birbirinden ayırır. Ricoeur, yapmış olduğu bu ayrımın nedenini "*gönderme koyutlarının ontolojik olarak açıklığa kavuşturulması*" olarak ifade eder (Tomkinson, 2021, s.164).

Türkiye'de 1990'lı yıllarda sanatsal form arayışlarında, soyut eğilimlere yönelen toplumsal ve gerçekçi bir bakış açısı ile siyasi ve toplumsal tartışmaları, sanat üretimlerine alan ve biçim odaklı sanat anlayışını ret eden akımın önde gelen isimlerinden biride Servet Koçyiğit'tir (Gürlek, 2011, s.79). Gündelik yaşama ait nesne ve durumlardan yola çıkarak, dönüştürdüğü hazır nesnelere ile metaforik ve eleştirel bir tutum sergiler. Sanatsal pratiği, ikili çağrışımlardan oluşan kolektif hafıza ve toplumsal bilince ait, sıradanlaşmış nesnelere sahip oldukları bağamlardan uzaklaştırarak özgün anlam ve işlem kazanmasına yöneliktir.

**Görsel 19.** Servet Koçyiğit "*Bozuk Paralar*" 1999



**Kaynak:** Her Yerde, Evinde, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye'de Güncel Sanat, 12, s.78

Koçyiğit'in "*Bozuk Paralar*" adını verdiği çalışması, yaşam alanlarımıza ait bir el dokuması halı ile halının altına saklanmış izlenimi veren ve parayı temsil eden içi boş çikolata ambalajlarından oluşur. Çalışmada zenginlik ve fakirlik gibi karşıt kavramlara eleştirel bir tavır ile hazır nesnelere, yerleşik ve bilinen kavramlarından daha derine indirilmektedir. El yapımı halı geleneksel kültür ve aile yaşamının göstergesi olarak temsil edilirken, boş çikolata ambalajları ise, mutluluğa dair bir hayalin gerçekleşebilme ihtimalini temsil eder (Görsel 19).

Assmann, kültür kavramından yola çıkarak yapmış olduğu tipolojik analizinde; anlam içeren semboller, ikonalar ve temsillerin dışı yönelmesi ile taklitçi belleğin sınırlarının aşılabileceğini belirtir (Assmann, 2001, s.28). Bu durum nesnelere ait belleğin de sınırlarını aşan bir anlam aktarımıdır. Nesnelere ait belleğin de sınırlarını aşan bir anlam aktarımıdır. Nesnelere ait belleğin de sınırlarını aşan bir anlam aktarımıdır. Nesnelere ait belleğin de sınırlarını aşan bir anlam aktarımıdır.

**Görsel 20.** Servet Koçyiğit "*Bozuk Paralar*" 1999



**Kaynak:** Her Yerde, Evinde, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye'de Güncel Sanat, 12, s.78

Çalışmada yer alan nesnelere, genel anlamda belleğe ait imgeler olmakla birlikte, kolektif bilinci ve kültürü temsil eden öğelerdir. Olmakla olmamak arasında anlık temsillerin kullanıldığı çalışmada; nesnenin (parayı temsil eden içi boş çikolata ambalajları) yüklendiği zıt aynı zamanda bağlaşıklık iki kavramın metaforik aktarımı, özdeş ve toplumsal bir gerçekliğin ifadesi olmaktadır (Görsel 20).

### 3.3.2. Zaman ve mekân bağlamında, bellek metaforları

Aristoteles için zaman, harekete bağlı ve bağımsız ölçülebilir bir kavramdır. Nesne ya da nesnenin bulunduğu mekân, hareketi oluşturmaktadır. Bu durumda değişim anlamına gelmektedir. Hareketin etkisini her nesnede aynı görmez. Ancak zaman, nesne ve nesnenin bulunduğu mekânda değişmemektedir. Hareketin hızlı

veya yavaş durumları, nesnelerdeki değişim sürecini etkilemektedir. Aristoteles, zaman kavramını mekân kavramından ayrı olarak değerlendirmez. Ona göre zaman, "önce" ve "sonra" olmak üzere ölçülebilen nesnel bir şeydir. Hareketin sayısı zamanı ölçülebilir yapmaktadır. Geçmişteki an "önce"nin, şimdiki an ise "sonra"nın ifadesidir. Hareketten kastettiği şey ise, geçmişe dair algılar ve deneyimlerdir. Zamanı öncesi ve sonrası durumları olarak ayırması Aristoteles'in Bellek kavramına ilişkin düşüncesinin temelini oluşturmaktadır (İlhan, 2018, s.31).

Hera Taşçıyan mekâna özgü çalışmalarında, mekânın geçmişine dair izleyiciye bir hikaye sunar. Hafıza, zaman ve mekân kavramları arasında, mitolojik ve ikonografik imgelerden faydalanır. Latince "*yerinde*" anlamına gelen "*In Situ*" isimli sergisinde Taşçıyan, 1995 yılında yıkılan Pangaltı Hamamı'nın hafızasına dokunur. Enstalasyonda, Pangaltı Hamamı'nın geçmişte kalan yer karoları, sabunlarla yeniden oluşturulmuştur.

**Görsel 21.** Hera Taşçıyan, "*In Situ*"



**Kaynak:** <https://ovulkocaman.wordpress.com/2017/05/10/hera-buyuktasciyan/> (Erişim: 13.2.2022 saat 22.18)

Pangaltı Hamamı'nın hafızasını yeniden oluşturmaya yönelik çalışmada metafor; sabun imgesinin taşıdığı iki farklı ve karşıt durumların anlatımını içerir. Temizlik aracı olan sabun, yıkılan ve görünmeyen bir yapının yeniden hatırlatılmasına yönelik inşasında araç olan bir malzemeyi, diğer taraftan ise suyla temasında eriyip, yok olduğu için, sembolik olarak Pangaltı Hamamının hafızasının

ve mekânsal özelliklerinin silinişini temsil eder. Mekânın belleğine dair somut ve soyut kavramlar üzerinden ifade edilen enstalasyonda, somut bir nesne olan sabun imgesi aynı zamanda kaygandır ve soyut bir kavram olan hafızanın, tekinsizliğine bağlı olarak kolayca silinebileceğini göstermektedir (Görsel 21).

Geçmişe ait zamanları yeniden yaşayamayız. Onları ancak soyut olarak zihnimize hayal edebiliriz. Bu soyut düşünceler tek bir düzlemde yer alırlar. Geçmişe ait izlerin yeri de bilinç dışı mekânlarımızdır. Hareketsiz anılarımız bilinç dışına yerleştikçe güçlenirler. Anılarımızı bir zaman dilimine yerleştirmek, başkalarının da tanıklık edeceği bir tarihe dönüştürmek demektir (Bachelard, 2017, s.39). Hera Taşçıyan'ın Pangaltı Hamamı çalışması da, mekânda zaman kavramının, önce ve sonra olarak bir gösterim şeklidir. Taşçıyan, mekânın deneyimlerine göre, daha açık belirtmek gerekirse mekânın kullanım amaçlarına ve araçlarına göre geçmişini yani mekânın hafızasını zihinsel bir tasavvur ile şimdiki ana taşımaktadır. Mekâna ait anıların, şimdiki zamanda kurgulanan hayali, mekânın tarihine yeni tanıklar oluşturmaktadır.

2005 yılında İstanbul Modernde küratörlüğünü Rosa Martinez'in yapmış olduğu "Çekim Merkezi" adlı sergide Gülsün Karamustafa, Taksim Meydanı üzerinden toplumsal ve kişisel belleğin oluşumunu "Meydanın Belleği" isimli video çalışması ile anlatır.

**Görsel 22.** Gülsün Karamustafa " *Meydanın Belleği*" 2005



**Kaynak:** <http://okudugumkitaplar.blogspot.com/2016/04/meydann-bellegi-neler-dusunduruyor.html>  
(Erişim: 12.4.2022 saat 22.00)

Taksim Meydanına yakın bir noktada oturan ve günlük yaşamın içinde meydana gelişen olaylara tanık bir ailenin ev içindeki görüntüleri ve Taksim Meydanında gelişen siyasi ve toplumsal olaylar iki farklı ekranda gösterilir. Video ilk olarak Osmanlı döneminde balonların meydana uçurulması ile başlar, ardından Taksim Anıt heykelinin yerleştirilmesi, 6-7 Eylül olayları, 27 Mayıs Devrimi, 1970 yılında yaşanan kanlı pazar ve 1977 yılında 1 Mayıs İşçi Bayramında yaşanan olaylar ve son olarak da 1980'lerde kamulaştırma nedeniyle Tarlabasında yıkılan evlerin gösterimi ile sonuçlanır. Taksim Meydanında yaşanan olaylar tarihsel olarak farklı dokümanlar oluştururken, izleyen aile aynı yerdedir ve onlar için meydan görüğü<sup>9</sup> alanıdır (Görsel 22).

**Görsel 23.** Gülsün Karamustafa "Meydanın Belleği" 2005



**Kaynak:** Gülsün Karamustafa, Güllerim Tahayyüllerim Yapı Kredi Yayınları 2511, Türkiye'de Güncel Sanat 02, s.110

Karamustafa'nın "Meydanın Belleği" isimli video çalışması, 1.2. bölümde de açıklandığı üzere Kolektif Belleğin ve Bireysel Belleğin oluşumuna dair, Halbwachs'ın (Halbwachs, 2018, s. 63) kuramını yansıtan önemli bir örnektir. Aile fertleri tarihsel aralıklarla gördüklerini biriktirirken, her bir fert bireysel belleğini oluşturmakta, aynı zamanda sahip oldukları bilinç ve kimlik yetileri doğrultusunda,

<sup>9</sup> Görüğü; gözlenebilen, duyularla algılanabilen her şey, <https://sozluk.gov.tr/> Erişim 12.4.2022, 13.09

içinde bulunduğu toplumun bir parçası olarak meydana dair anıları kolektifleşmektedir. (Görsel 23)

Şehir hayatındaki olağan hareketler, tarihsel, dilsel ve kültürel öğeler, yorumlama ve kavramaya dair referanslar sunar. Bir şehre ait köprü, anıt, meydan ve yollar gibi temel öğeler, mekânsal bağlamında tarihsel hafızanın parçasını oluşturmaktadırlar. Chambers, metropollerini, modern dünyadaki yaşantının ana metaforu olarak yorumlar (Chambers, 2019, s.125). Çünkü metropol yaşamlar, toplumun iç dinamiklerinde paradoks fikir ve düşüncelere gebe dirler. Aykırılık ve düzen yeni anlamlar, yeni kavramlar ve yorumlar oluşturacaktır.

**Görsel 24.** Gülsün Karamustafa " *Meydanın Belleği*" 2005



**Kaynak:** Gülsün Karamustafa, Güllerim Tahayyüllerim Yapı Kredi Yayınları 2511, Türkiye'de Güncel Sanat 02, s.111

Gülsün Karamustafa' da " *Meydanın Belleği*" ile izleyiciye, iki farklı perspektiften metropol bir şehrin meydanına dair yeniden bir görme sunmaktadır. Zamanın tarihselleştiği, bireysel ve kolektif bellek kavramları aralığında, Taksim

Meydanının hafızası, şehrin aktörleri tarafından tarihsel aralıklarla güncellenmektedir. Dolayısıyla meydana dair hatırlama, bireysel ve toplumsal hafızanın argümanlarını taşıyacaktır. Bu nedenle hatırlama; kişinin bireysel olarak zihninde gelişen bir eylem olarak gerçekleşse de, toplumsal bir eylemin parçasıdır. Birbirinden ayrı görünen ancak birbirine bağlı oluşumlarını tamamlayabilen Bireysel Bellek ve Kolektif Bellek kavramları, Karamustafa tarafından bir zeminde girift ve bütünsel bir anlatıma dönüşmüştür (Görsel 24).

**Görsel 25.** Ayşe Erkmen " *Kıpraşım*" 2017



**Kaynak:** <https://www.dailysabah.com/events/2017/05/13/for-ayse-erkmen-istanbul-transformations-provide-inspiration> Erişim: 14.2022 03.10

Mekâna özgü çalışmaları ile bilinen Ayşe Erkmen, 2017 yılında İstanbul Dolapdere de bulunan Dirimart Galeride gerçekleştirdiği sergisinin adı "*Kıpraşım*" dır. Erkmen o yıllarda Dolapdere de planlanan kentsel dönüşüme bağlı olarak, yaşanılacak değişimi ve hareketi vurgulamak amacıyla galeri mekânı içinde düzenlemeler yapar. Galeri duvarlarından sökülen alçıpan plakalar, tavandan tutturularak aşağıya doğru sarkıtılmıştır. Bu yerleştirmeye ilave olarak da Dolapdere'de yıkılacak dükkanların tabelalarda yazılı isimleri hızlı bir okuma ile ses kaydına alınarak sergiye dahil edilmiştir (Görsel 25).

Erkmen beş yıl sonra aynı galeride "*İsrar*" adını verdiği sergisinde bu kez, 2017 yılında galeri duvarlarından çıkarttığı alçıpan plakaları bir katalogdan seçtiği altmış dört renge boyar. Kullanılan malzemeler tamamıyla bir binanın yapımında

kullanılan inşaat malzemeleri olup, renkler ise monokrom renklerdir. 2017 yılında Dolapdere'de başlayan hareket yada serginin adı ile ifade edersek mekânın kıpraşımı, yaşanan değişim sonrası ve beş yıl aradan sonra bu kez yerini mekânın dinginliğine bırakmıştır. Tek bir rengin tonları olan monokrom renklerle boyalı plakalar, ait oldukları yere, galeri duvarlarına tekrar asılmışlardır (Görsel 26). Ancak ilk sergiye dahil olan ve Dolapdere'deki yerleşik kültürü ve yaşamı temsil eden ses efekti bu sergide yoktur. Çünkü dönüşüm öncesi Dolapdere'nin sahip olduğu yerleşik sosyo-kültürel değerlerle birlikte, toplumsal ve kültürel belleği ile mekânın hafızası silinmiş, yerine iyileştirme adı altına bölge halkının yabancı olduğu yeni bir yaşam modeli getirilmiştir.

**Görsel 26.** Ayşe Erkmen " *Israr*" 2022



**Kaynak:** <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/ayse-erkmenin-israr-sergisi-dirimartta-i-24965>. (Erişim: 14.2022, 03.20)

"Önceden düğün için bir toplanma yeri yoktu. Salon tutuluyordu. Asker eğlenceleri kapı önünde yapılıyordu. Taziye yerleri kendi evlerinde oluyordu ama herkes birbirini tanıyordu. Artık kimin öldüğü bile bilinmiyor" (G20: (K, 62), ev hanımı, Osmaniye, 25 yıldır mahallede yaşayan yerel sakin] (Demirel ve Sağ, 2019).

Zaman ve mekân hatırlamanın ihtiyaç duyduğu temel olgulardır. Hatırladığımız şeyler, zaman'ında bir parçası olurlar. Mekân ise, hatıralarımızın oluştuğu somut alanlardır. Nerde yaşarsak yaşayalım, herhangi bir coğrafi alan, hatıralarımızın mekânsal anlamda sınırlarını oluşturur. Topluluk olarak bir gruba dahil olmak, sosyal ve toplumsal ihtiyaçlarımızdan kaynaklanır. Bu bir tür aynı kültürden gelen insanların, bir arada yerleşik olarak sahip oldukları kültürü yaşatma arzusu ve kendini koruma kaygısıdır. Bu bir aradalık kimliğimizin, geleneğimizin,

hatıralarımızın korunmasını ve toplumsal belleğin oluşmasını sağlar. Assmann' göre toplumsal belleğin oluşumu gruba bağlılıkla meydana gelir (Assmann, 2001, s.47). Mekân, kişinin benliğinin oluştuğu yerdir. Göç sonrası metropoliten şehirlere yerleşen insanların aynı bölgede yaşama çabası onları korunaklı kılmaktadır. Aksi durumda şehrin kaos hayatı onların sosyo-kültürel edinimlerini ve kimlik yapılarını değiştirecektir.

Canan Tolon, "*Limbo*" adını verdiği mekâna özel enstalasyonunda ölüm ve yaşam arasındaki zıtlıkları, doğa ve zaman kavramlarının izleri üzerinden sunar. Yerleştirmenin yapıldığı mekân geçmişte savaşta kullanılan metal aksanların üretim yeridir., Enstalasyonda kullandığı metal salıncak, çim ve su; birbirini etkileyen, dönüştüren ve besleyen materyallerdir. Zamanın etkisi ile değişip dönüşeceklerdir (Görsel 27).

**Görsel 27.** Canan Tolon "*Limbo*"2022



**Kaynak:** <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/canan-tonun-limbo-sergisi-contemporary-istanbul-vakfinda-i-25033> (Erişim: 14.4.2020. 05.06)

Metaforlara karşı hayali, düşlemeyi savunan Bachelard, hayal kurmanın varlık bağısladığını savunur. Bergson'un metafor kuramına olumsuz yaklaşırken onun için metaforlar, gerçek köklerinden uzaklaşmış imal edilmiş hayallerdir. Bergson'cu yaklaşım, ifade edilmesi zor olan şeylerin psişik varlığını açığa

çıkartırken, Bachelard'ın savında varlığı açığa çıkaran ise mutlak hayal gücüdür (Bachelard, 2017, s. 105).

Tolon'un enstalasyonuna baktığımızda gördüğümüz varlığın, her iki kuramcının da düşüncelerini yansıtacak şekilde oluştuğudur. Tolon, mekânın varlığına dair bir hayal kurarken, kurduğu bu hayali metaforik imgeler üzerinden aktarmıştır.

İzleyiciye zamanın ve hayatın döngüsel ritmini anlatırken kullandığı imgeler, suyun sağladığı ortamdaki nemin etkisiyle zamanla paslanan metal, yeşillenerek büyüyen ve ardından kuruyacak olan çimler metaforik imgelerdir. Zaman akmakta, hayatta devam etmektedir. Doğal yaşamın içinde yaşayan bu canlı imgeler, bizlere bu akışı nazikçe hatırlatır. Savaşın çağrıştırdığı ölüm kavramı, yine savaşı çağrıştıran metal salıncaklarla tehlikeyi işaret etmektedir. Bir oyun imgesi olan salıncak ise bütün bu olup bitenleri unutturacak bir hayaldir.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### UYGULAMALAR/ " BENİ HATIRLADIN MI? "

Unuttuğumuz her şey bilinç dışındadır. Bilinç dışında üstü kapanmış, belleğin dip odalarında saklanmışlardır. Bilinç dışına attığımız hatıraları Jung, "*kayıp hatıralar*" olarak ifade eder (Jung, 2020, s.126). Onlar eşik altına itilmiş, örtbas edilmişlerdir. Onlara istersek geri dönebilir, geri kazanabiliriz. Ancak bu anılar geri dönmeye karşı direnç gösterebilirler. Direnç, hatırlanmak istememelerinden kaynaklanır. Üstünü örttüğümüz bu anılara karşı duygularımızı kaybetmişizdir. Onları hatırlamak bize ancak acı vereceği gibi, bizi tekrar o sancılı an veya anılara geri götürecektir ve mutsuz edecektir. Belleğimizin hatırlamamak üzere gösterdiği bu direnç, geçmişte yaşadığımız sancılı deneyimlerimizin sonucudur.

**Görsel 28.** Nazan Berk Edis "*Bizde Gizli Kalanlar*" 2020



(Cam, Polyester Döküm ve Akrilik Boya)

(Görsel 28)'de yer alan "*Bizde Gizli Kalanlar*" adını verdiğim çalışmada; hatırlanmak istenmeyen anıları anlatır. Herkesin kendinde kalan sakladığı anılar vardır. Bunlar Jung'un da ifade ettiği gibi, bilinç dışına itilmiş, saklanmış kayıp hatıralardır. Oysa hatıralar yaşanmış anıları bize tekrar hatırlatmalıdırlar.

Çalışma buğulu cam küre ve içine yerleştirilmiş bir figürden oluşmaktadır. Buğulu cam'a yansıyan görüntü, belleğin bilinç dışına itilmiş ve gizli hatıralarını, hatırlayıp hatırlamamak arasında gidip gelmektedir.

"Aynalar birbirine bakıyorsa, sadece sanatçıyı değil, kendi görüntülerini de karşılıklı olarak katlayarak çoğalırlar. Ama aynalar kırık ya da çatlaksa (hele de çatlak parçaların açılı birazcık kaymışsa) işte o zaman yansıttıkları şey bir hayli ilginç olur" (Yılmaz, 2009, s. 43).

**Görsel 29.** Nazan Berk Edis "*Before me*" 2020



(Pamuklu ip ve Alçı Döküm)

"*Before me*" adını verdiğim belleğimdeki bir zaman aralığına ait çalışmada; görünen ve görünmeyen olmak üzere iki farklı mekân kavramı üzerinden, bireyin varlık alanları oluşturulmaktadır. Dantel örme eylemi yaşamın gerçekliği bağlamında görünen somut mekân kavramını sembolize eder. Görünmeyen mekân kavramı ise, zihinde hayal edilen, bireyin öz benliğini oluşturmayı arzuladığı, geleceğe dair istem

ve arzularının gizlendiği zihinsel alandır. Toplumsal, kültürel ve sosyolojik etkilerin yaratmış olduğu izler üzerinden bireyin geleneksel yaşama uyma zorunluluğu, diğer taraftan ise toplumsal yapı içerisinde mevcudiyetinin varlık alanını oluşturma çabası vardır. Çalışma, iki farklı uzam arasında katmanlaşmakta, iki farklı zaman kavramını bir araya getirmektedir. Geçmiş bugünde, bugünde geçmişte görünürlük kazanmaktadır.

Bergson için zaman ve bellek kavramlarını "öznenin kendi içselliğindeki bir deneyime indirgenmesi " olarak görür (İlhan, 2018, s.42). Geçmiş şimdikiye dahil edilmiştir. Zaman ontolojik olarak bireyin iç dünyasında kendi öz benliğinde geçen bir süredir. Geçmiş bugüne taşımak, geçmişe ait deneyimlerin yenilenmesidir. Dolayısıyla geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki akış hiç durmaz. Geçmiş anımsayan birey, şimdiki geçmişini yaşıyor gibi gibidir.

Çalışmada geçmiş ve şimdiki zaman metaforik olarak birbirlerinin taşıyıcısı olmaktadır. Geçmişe gönderme yapan şimdiki zaman, şimdiki zamanı ise öne çıkaran, geçmiş zamandır. İmgenin temsili anlatımı ile, her iki zaman kavramında da görünür olmuştur (Görsel 29).

(Görsel 30) ve (Görsel 31)'de yer alan çalışmalarım, İlk okul yıllarıma ait belleğimde yer eden olguların ve değer sistemlerinin, şimdinin yaşamsal dinamiklerini oluşturmasında etkileri anlatılmaktadır. Çocukken algılayamadığımız sosyal davranış modellerini, yetişkin dönemlerimizde sorgular, bilincimiz ile birlikte kavramaya başlarız. Neyi nasıl yapmamız gerektiğini belirleyen kolektif kültürün ve toplumun yönlendirici aktörlerin uygulamaları, çocukluk zamanlarında ilk öğretilerin temellerini atmaktadırlar.

"An" resim dersinde öğretmenimin, yaptığım resmi, göğsüme, önlüğümün üzerine iğneleyerek, okuldaki bütün sınıflara göstermemi istediği çocukluktan kalan bir anıyı anlatır (Görsel 30) Heykelin biçimlendirilme şekli, o an'ın ve anda kalışın gösterimidir.

**Görsel 30.** Nazan Berk Edis "*An*" 2020



(Ahşap yontu ve Akrilik Boya)

Zaman kavramının ölçülemeyen süresi olan an içinde figür, hem bireysel hafızanın, hem de kolektif hafızanın görevini yüklenmektedir. Bireysel hikayelerimizin anlatımında, hikayede gerçekleşen eylemlerimizin anlaşılabilirliği, zaman kavramı üzerinden Ricoeur şöyle ifade eder, "Eylemin kavramsal çerçevesini ve simgesel geçişlerini, basamaklarını göz önüne almak yetmez, eylemin içinde, öykülemeyi zorunlu kılacak zamansal yapıların bulunduğunu da görmek gerekir" (Auge, 2017, s. 29).

**Görsel 31.** Nazan Berk Edis "*Anı*" 2020



(Tuval Üzerine Akrilik Boya, Ahşap ve Alçı Döküm)

İlk okul sırasında ellerini arkasında birleştirmiş şekilde oturan bir öğrencinin beden dili, hafızamda kalan geçmişin eğitim sisteminin, disiplin er tutumunun yansımasıdır (Görsel 31).

Modernizm sonrası olarak kabul edilen Postmodernizm'in üzerine yapılan tartışmalarda; bir taraftan Modernizm'den gelen geleneksel bir düşünce yapısının varlığının devam ettiği diğer taraftan ise, Postmodernizm'in ve Modernizm'in radikal bir şekilde birbirinden bağımsız olduğu yönünde iddialar ve söylemler süre gelmektedir. Postmodernizm'e kavramsal olarak yerleşen yapı sökümcülük Derrida için, Postmodern söylemin biçimini oluşturmakta ve ikili bir yapıyı oluşturmaktadır. Birbirinden bağımsız ve bir araya geldiğinde bir bütünlüğü tanımlayan yapı sökümcülük, bir metnin içinde bir başkasını aramak, bir metni bir başkası içinde eritmek veya bir metni bir başkası içinde inşa etmek anlamına gelmektedir (Alemdar, 2020, s.74).

(Görsel 31) ve (Görsel 32)'de yer alan çalışmada geçmiş zaman okul formalı kız çocuğu, şimdiki zaman ise, sıra üzerinde duran ellerdir ve bana aittir. İki farklı zamanda, iki farklı anlam bir gösterime dönüşmüştür. Geçmiş zamanın ve şimdiki zamanın gösterimleri çalışmayı, biçimsel olarak birbirinden bağımsız fakat birlikte kavranabilen bir bütün yapmıştır. Dolayısıyla çalışma ikili bir okumaya yönlendirmektedir. Aynı zamanda çalışmayı bir metnin içinde bir başkasını arayan, bir metni bir başkası içinde eriten veya bir metni bir başkası içinde inşa eden duruma getirmektedir. Bu oluşum aynı zamanda metaforun kuramsal yapısını hatırlatmaktadır. İki ayrı zaman ve gösterimden doğan çağrışım metaforun özüdür.

**Görsel 32.** Nazan Berk Edis "*Anı*" 2020 Detay



(Tuval Üzerine Akrilik Boya, Ahşap ve Alçı Döküm)

Görsel 33. Nazan Berk Edis "Bir maniniz yoksa, ....." 2020



(Hazır Nesne ve Ahşap)

Geçmişin naif zamanlarına gönderme yapılan çalışmada; antika denilebilecek kadar eski bir koltuk nesnesi, zaman ve belek kavramları üzerinden tarihin tanıklığını yapmaktadır. Belleğimde yer alan geçmişin sosyal yaşantısında var olan kültürel değer ve edinimler, bugünün sosyal yaşantısı içinde sorgulanmakta, oturan bir çocuk bedeninin izlerini taşıyan koltuk ile geçmiş zamanlara ait "*misafirlik*" olgusu temsil etmektedir (Görsel 33).

Misafirlik kavramı, kültürümüze yerleşmiş, günümüzde de devam eden dünyada da farklı açılımları ile de evrensel boyutu olan bir olgudur. Sosyal yaşantımızın içinde evimizin önemli aktörlerinden biri olan misafir yada bugünün daha yaygın söylemi ile konuk, toplumsal yaşamın, kültürel ve sosyolojik bir göstergesidir. Ev mekânlarımıza misafir davet ettiğimizde veya misafir olarak başka bir eve gittiğimizde özel hisseder ve hissettiririz. Sosyal ilişkiler içinde bir ailenin yaşam alanı olan ev mekânlarına gidilmeden önce söylenen, çocukluk hatıralarımda kalan şu anonim soru cümlesi vardır. " *Bir maniniz yoksa, annemler size gelecek*"

Çocukların ebeveynlerin adına bir elçi gibi aktardığı bu cümle, misafirlik kavramında, kültürel bir metaforu yansıtır. Aynı zamanda misafirlik öncesi izin istenilmesi kültürel bir davranış modelidir.

Adorno, modern yaşamdaki evlerin, Locke'ın "*tabula rasa*" önermesine benzediğini belirtir (Adorno, 2017, s.42). Adorno'ya göre modern yaşamda ev, yaşama kutularına dönüşmüştür. Geçmişin sosyal yapısı ile bugünün sosyal yapısı arasındaki farklılıklar, kültürel dinamiklerinde değişmesine neden olmuştur. Günümüzün değişen değerler sisteminde, hafızamda kalan bu söylem Anadolu kırsalında çok nadir söylenmeye devam ettirilse bile, modern kent yaşamı içinde hafızalardan silinmiştir. Çocuklara oturacak yer kalmayacak derece de kalabalık misafirlerin konuk edildiği ev mekânları, yaşadığımız çağın koşulları gereği artık kendi içine dönük ve sessizdir.

**Görsel 34.** Nazan Berk Edis " *Uzak Mesafeler* " 2020



(Tuval Üzerine Akrilik Boya ve İp)

Ev, toplumun en küçük birimi olan ailenin yaşadığı mekândır. Aile ise, Kolektif bellek kavramının bir örneğini oluşturur. Aile içi yaşantımızda, kişisel belleğimizin ve benliğimizin oluştuğu evre'nin ilk adımları atılır. Çocukluktan itibaren başlayan anılarımız, aileyi oluşturan fertler arası ilişkilerden başlayıp, evimizde bulunan nesnelere kadar uzanan imgelerle doludur. Böylelikle evimiz yaşayan ve hatırlayan bir mekân olur. Metafor yüklü dilimize yerleşen "*Duvarların dili olsa da konuşsa* " sözü evimizde yaşanan her şeyin gizli tanıklarını işaret eder.

Hatırlama imgeleri, Bachelard'ın mekân kavramında "*poetik hayal gücü*" nün bir sonucudur. Bachelard ev'i bir kozmoz'a benzetirken, korunaklı alan ve sığınağımız olarak belirtir. Ev, insanın varlık olarak ilk dünyasını oluşturmaktadır (Bachelard, 2017, s.34).

Bachelard'ında kozmoz benzetmesi gibi evimiz, evrenin işleyişi gibi düzenli ve sistematik varlık alanlarımızdır. İçselleştirdiğimiz, yaşadığımız ve hayaller kurduğumuz yerdir. Anılarımız ve düşlerimiz burada bütünleşir ve güçlenir. Zaman kavramı içinde geçmişi, bugünü ve geleceği yaşatan ev içindeki devimsellik, mutluluk/mutsuzluklarla birlikte, aile içi ilişkilerde bağlılık ve görüş ayrılıkları gibi davranış modellerini de yaşatır.

"*Uzak Mesafeler* " adını verdiğim çalışmamda, (Görsel 34) hatırlama imgesi olan eski bir aile fotoğrafı merkezine simgesel olarak yerleştirilen oto portrem, kavramsal olarak hem geçmişte hem de şimdi de olma duygusunu ifade eder. Kompozisyon içinde oluşturulan ters görüntü ile, sosyolojik, toplumsal ve kültürel öğelerin şekillendirdiği aile kavramı içinde uzlaşmazlıklara rağmen, aileye bağlılığı vurgulayan metaforik anlatım amaçlanmıştır. Ayrıca oto portremi aile fotoğrafı merkezine "işleme" eylemim, aile içinde benliğini bulma ve aileye bağlılığı güçlendirme isteğinden kaynaklanır.

Çocukluk yıllarımda kulağımda kalan ve hafızama yerleşen devamlı olarak evimizin her köşesinde yankılanan tınılardır. Babamın çok sevdiği udu ile çocuklarına şarkılar söylemeye başladığı zamanlar, bebeklik yıllarımıza kadar uzanır. Çok çocuklu bir ailenin bireyi olarak ben ve kardeşlerim, babamın udu eşliğinde söylediği şarkılarla uykuya daldık. Bizlere ninni gibi gelen o nağmeler, çocukluk ve

yetişkin olduğum yıllarda da evimizde hep yankılandı. İlerleyen yıllarda çocuklarının çocukları da eşlik etti bu nağmelere.

**Görsel 35.** Nazan Berk Edis " *İnleyen Nağmeler...*" 2020



(Tuval Üzerine Akrilik Boya ve Tel)

(Görsel 35) ve (Görsel 36) yer alan çalışmalarım geçmiş zamanda kulağımda kalan ve hafızama yerleşen evimizin her köşesinde yankılanan bu tınılara ait hatıralarımı anlatır.

Anılarımızı çevreleyen eşyalar kendimizi bulduğumuz nesnelere. Onlarla mutlu olduğumuz anlara geri döneriz. Hayatımıza giren kültürel nesnelere, mutlulukların, hayallerin gizlendiği, kendini bulduğu şeylerdir. Assmann, kültürel bellek kavramını açıklarken, nesnelere belleğine değinir (Assmann, 2001, s.47).

Kültürel nesnelere, kendini yansıtan ve geçmişi hatırlatan öğelerle doludur. Farklı geçmişleri farklı zaman dilimlerinde yaşatırlar.

**Görsel 36.** Nazan Berk Edis " Ses" 2020



(Polyester Döküm, Ahşap, Hareket ve Ses Sistemi)

(Görsel 36)'de yer alan çalışma, yine çocukluk anlarımdan kalan evimizdeki bir müzik kutusunu temsil eder. Figür ve ses sisteminden oluşan kinetik heykele ait sistem çalıştırıldığında, müziğin yerine bu kez, bir bölümünü alıntı olarak seslendirdiğim Jorge Luis Borges'in "Anlar" şiirinden mısralar duyulur.

#### ANLAR

Yeniden başlayabilseydim eğer, yalnız mutlu anlarım olurdu.  
Farkında mısınız bilmem. yaşam budur zaten.  
Anlar, sadece anlar. Siz de anı yaşayın.  
Hiçbir yere yanında su, şemsiye ve paraşüt almadan,  
Gitmeyen insanlardandım ben.  
Yeniden başlayabilseydim eğer, hiçbir şey taşımazdım.  
Eğer yeniden başlayabilseydim,  
İlkbaharda pabuçlarımı fırlatır atardım.  
Ve sonbahar bitene kadar yürürdüm çıplak ayaklarla.

Bilinmeyen yollar keşfeder, güneşin tadına varır,  
Çocuklarla oynardım, bir şansım olsaydı eğer.

Jorge Luis Borges (<https://www.antoloji.com/anlar-siiri/>)

**Görsel 37.** Nazan Berk Edis "*Rüya*" 2020



(Hazır Nesne ve Alçı Döküm)

"Bedenimizin olmayanı gördürtme gücü yoktur, yalnızca onu gördüğünüze inandırabilirsiniz" (Pounty, 2019).

Çalışmada kullandığım bir hazır nesne olan gardırop'un içi devamlı dolmakta ve boşalmaktadır. Gardırop'un içindeki bu devinim ta ki giysilerin giyilemeyecek derecede küçülmesi halinde duracaktır. Ailedeki çocuklar büyüdükçe giysileri yenilenecek, küçülen giysiler ise, ailenin diğer küçük çocuklarına devredilecektir. Ailedeki küçük kız çocuğunun rüyalarında hep, bir an önce büyümek ve hayran olduğu ablasının giysilerini giymek vardır (Görsel 37).

Kolektif yaşamın içinde oluşan, kültürel ve bireysel bellek kavramalarının da vurgulandığı gardırop imgesinde, hafızamda yer alan ve çocukluk yıllarıma dair sosyolojik etkilerin yaratmış olduğu izler vardır. Giyim nesnesinin, bireyde yaratmış olduğu boşluk etkisi, algı ve beden kavramları üzerinden anlatılmak istenilmiştir. Beden olgusu üzerinden, var olmayan bir nesnenin, var olarak algılanılması ve bireyin kendisini bu oluşumda konumlandırması, gardırop içinde yer alan figüratif anlatım ile temsili gösterilmiştir.

Olmasını istediğimiz şeyleri hayal ederken zihnimizde bir resmini oluştururuz. Zihnimizde hayalimize dair bütün özellikler şekillenmiştir. Soyuttur, duyu organlarımız ile hissedemeyiz. Hayali kurduğumuz şeyin gerçekleşmesi ise onu artık somut bir varlığa dönüştürür. Onu duyuşsal olarak algılanabilen, hissedilebilen yapar.

Yaşamın görünen somut biçimi olan ve ana gövdeyi oluşturan "beden" ruhsal yaşamında doğal temelini oluşturur. Ponty, için algı, bedenin aracılık ettiği bir tanıma ve dünya ile olan etkileşim eylemidir Sadece duyuşlarımız ile algılamayız (Ponty, 2019, ss.32, 33). Bedenimiz, hem gören hem de görünendir. Bedenimizin her şeyi gördüğü gibi kendini de görür. Bedenin kendisini görmesi bedenin varlık alanını duyuşsal olarak bilince taşımalarıdır. Dünya, bedenimizin somut varlık alanını oluştururken, algılarımız sayesinde dünya'yı tanır ve deneyimleriz. Bu nedenle bedenimiz devingendir. Bu devingenlik Ponty'nin felsefesinde, bedenin kendisini görmesidir. Dolayısıyla algı, bedenin duyuşuma bağlı fiziksel görmesi değil, bireyin bilinç düzeyinde dünyayı algılamalarıdır.

**Görsel 38.** Nazan Berk Edis "*Su Temizler*" 2021

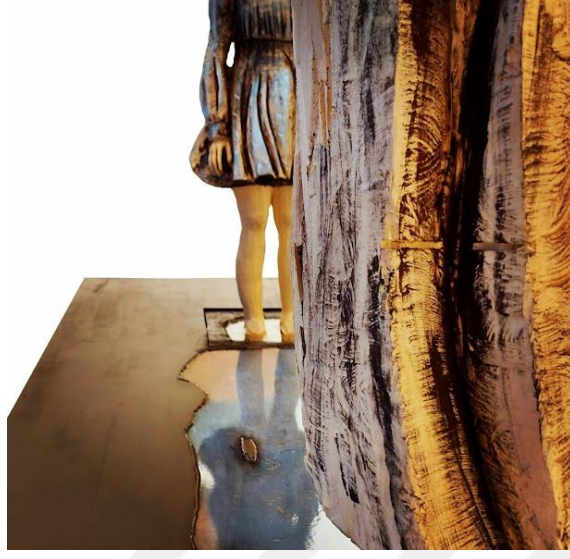


(Ahşap Yontu ve Epoksi)

İnsanın varlık alanı Ricoeur'a göre, olumlamayı gerektirir. Olumlama insan için ontolojik bir tutkudur. Bu olumlayıcı gücün temeli de arzuya dayanmaktadır. Bir eksikliğin tamamlanması değil, bir olma isteğidir. Geçmişimizle ilişkimiz, unutmaya üzerinden değil, olumlamaya bağlı ilişki üzerinden kurulmadır (Direk, 2008, s.193).

(Görsel 38)'de yer alan grup heykel çalışmasında, şimdinin ve çocukluğun temsili gösterimi yer almaktadır. Çocuklukta yaşanan güzel anların bugünde hatırlanılması, geriye dönük çocukluk zamanlarının saf ve masum yönleriyle arınmayı içerir. Su imgesi, metafor olarak yaşamın devamlılığını ve temizliği temsil etmektedir. Suyun içinde duran ve suya yansıyan bedenler, çocukluğun ve yetişkinliğin bedenleridir. Çocukluk anlarına geri dönmek, yaşamın en dolaysız yaşanan zamanlarına geri dönmektir. Su, bir çocuk kadar berrak ve temizdir (Görsel 39).

**Görsel 39.** Nazan Berk Edis "*Su Temizler*" 2021 (Detay)



(Ahşap Yontu ve Epoksi)

**Görsel 40.** Nazan Berk Edis "*Unutma Beni*" 2019 Detay



(Alçı döküm, Ahşap, Cam ve Akrilik Boya)

Belleğin işlevleri olan unutma ve hatırlama eylemleri, iki farklı boyut ve katmanda bir araya getirilmek istenilen çalışmada, unutma ve unutulmanın bireyde

yarattığı yıkıcı izler vurgulanmaktadır (Görsel 40, 41). Bellek kavramına ilişkin mekânîkçi bir yaklaşım sergileyen Hooke, metaforların, bellekte yer açmak için kullanılan araçlar olduğunu savunur (Draaisma, 2018, s.103). Belleğin imge oluşturmasında metaforların sağladığı çağrışımlar, bulgulayıcı değerler taşımakla birlikte, metaforların uyarıcılığı imgeyi unutmaya karşı koruyacak, yeni bellek imgeleri oluşturmasına yardımcı olacaktır.

Unutmak istemediğimiz şeyleri saklamak korumak isteriz. Hatıralarımızı yerleştirdiğimiz anı defterleri, unutmak istemediğimiz insanlara ait fotoğraflar yine unutmak istemediğimiz şeyleri ellerimize yazmak gibi kullandığımız bir çok araç, bizlere hatırlatıcı birer imge olurlar. Bu imgelere yüklediğimiz metaforlar ise, bizi imge ile birlikte kullandığımız araçlara yönlendirir. Metaforun çağrışımı imgeye yüklediğimiz yeni anlam ile yeni bir imge yaratacaktır.

**Görsel 41.** Nazan Berk Edis " *Unutma Beni*" 2019



(Alçı Döküm, Ahşap, Cam ve Akrilik Boya)

Çalışmada kullanılan kırmızı renk, belleğin unutma eylemine karşı uyarıcı sinyaller vermesini, dinamik ve canlı kalmasını temsil eden metafordur. Kırmızı renk kolay algılanabilen ve uyarıcı bir renktir. Figürün bakışı (Görsel 41) unutma veya unutuluşun istenmeyen izlerini taşır. Her ne kadar Auge, şimdiki zamanda kalmak için unutmanın gerekliliğini savunsa da, unutmak veya unutulmak istemeyiz. (Auge, 2017, s.75). Hayatımızda iyi yada kötü yer eden insanlar ve onlarla biriktirdiğimiz an ve anılara dair deneyimlerimiz bize aittir. Bu deneyimlerimizden çıkacak sonuçları unutmadığımız sürece, yeni deneyimler için belleğimiz bizlere yer açacak ve bizleri unutmaya karşı hatırlamaya zorlayacaktır.



## SONUÇ

Bellek, canlı yada cansız bütün varoluşsal alanların saklandığı, gizlendiği ve depolandığı soyut bir alandır. Saklanan, gizlenen ve depolanan şeyler, yaşantımıza dair anılardan meydana gelen bellek imgeleridir. Duyular yoluyla alınan dış dünyanın imgeleri, bedenimiz aracılığıyla algılarız. Bedenimizin aracılığıyla algılamadığımız imgeler ise belleğimizde yer alan anı imgelerdir. Geçmişin izleri onlarda aranır ve hatırlanır. Hatırlamak, onları soyut bir alanda soyut bir varlık olarak zihinde devamlılığını sağlar.

Geçmişte kalan anı imgeleri, soyut alandan, somut bir alana taşımak, onları cisimleştirerek, onlara bir beden kazandırmakla olur. Geçmişten, şimdiye taşınan anı imgeler, anı imge olarak bellekte kalmaktan kurtulacak, görsellik kazanan yapıya dönüşecektir. Bellekte zihinsel bir varlık olarak yer işgal eden anı imgelerin bir yapıya dönüşümünde ise, sanatçının duyumsamaları ona yeni bir anlam ve gerçek varlık alanı oluşturacaktır. Anı imgeler, sanatçının anı imgeye bakışı ile imge boyutu değişecek, anı olmaktan çıkacak ve imgesel bir anlatıma dönüşecektir.

Anılarımızın masum yönleri olduğu gibi, arketiplerimize bağlı olarak bilinç altına ve bilinç dışına yerleşen, ötelenmiş yönleri de vardır. Bunlar anılarımızın travma tik yönleridir. Bellekte unutulmak istenilen bu anı imgelerin, belleğin karanlık ve uzamsal alanından çağrılması, bu imgelerle içsel bir uzlaşmayı gerektirir. Bu uzlaşma, sanatçının geçmiş ile şimdi arasında bir bağ kurması anlamına gelmektedir. Geçmiş ve şimdi arasında gidip gelen, geçmişin ve şimdinin yaşamsal dinamiklerinin de sorgulandığı bu zorlu süreçte, bellek imgelerinin yapıya dönüşümü, sanatçının metafizik kavramlar çerçevesinde kendi psişik yönlerini de keşfetmesine neden olacaktır. Dolayısıyla sanatçının böylesine zorlu bir yaratım sürecinde, desteğe ihtiyacı vardır. Alacağı destek, belleğin karanlık odalarından çıkardığı anı imge ile psişik dünyası arasında olumlamayı sağlayabilecek, yaratım sürecinde de yeni anlamlar, yeni varlık alanları oluşturabilecek olan Metafor kavramıdır.

Nedeni ise, yaratıcı özelliğe sahip olan Metaforun, anı imgeler gibi yaşamın içinden gelmesidir. Zihinsel ve duyuşsal olarak gündelik yaşantımızda her zaman, her yerde karşımıza çıkabilirler. Dilimize de yerleşen Metafor, oluşum ve yapı özellikleri bağlamında, imgenin anlatımını güçlendirirken, soyut ve somut varlıklar arasında

anımlar taşıyacaktır. Bellek imgeleri ile metaforun birlikteliği böylelikle, belleğin soyut anı imgelerini belirgin ve anlaşılır olmasını sağlayacaklardır. İki farklı kavramdan gelen ve kavramlar arasında etkileşimi sağlayan metaforlar; bellek imgeleri gibi soyut kavramlara, kazandırdığı görünürlüğün yanı sıra onları yeniden anlamlandıracaktır.

Literatürde bellek ve metafor kavramları her ne kadar birbirinden bağımsız olgular olarak tanımlansa da her iki kavramında temelde örtüşen, birbirini tamamlayan ve birlikte var olabilen nitelikleri taşıdığı gözlenmiştir. Sarkis'in "Belleğim vatanımdır" sözü bir metaforik anlatım içerir (Fleckner, 2005, s.173). Bellek ve vatan kelimelerinden hangisinin bellek, hangisinin vatan olduğunu ayıramayız. Dolayısıyla Sarkis'in anı imgeleri dolu belleği, vatanı olurken, vatanı da belleği olmuştur. Bellek ve metafor kavramları birbirini tamamlayan özdeş bir kavrama dönüşmüştür.

"Bellek Metaforlarının Sanat Nesnesine Dönüşümü" başlığı altında yürütülen bu tez çalışması ile günümüz Çağdaş Sanat anlayışı içinde, bellek kavramı üzerinden üretim yapan sanatçının yaşamsal dinamiklerinin oluşmasındaki etkileri, bellek, metafor ve sanat nesnesi ilişkisi bağlamında; bellek imgelerinin metaforik anlatılara dönüşümü ve bu dönüşümde nesnenin hem biçim, hem de kavramsal açıdan var oluş biçiminin başkalaşması, konularına özgün bir bakış açısı getirilmesi amaçlanmıştır.

Filizleri lisans eğitimimin son yıllarında atılan ve tezimin oluşum sürecinde de devam eden bireysel belleğe yönelik uygulamalarım, tezime yönelik edindiğim kuramsal ve kavramsal bilgilerin ışığında, üretimlerimde neyi neden yaptığımı çözümlenmeye, anlamaya başladım. Belleğimin derinliklerinde bilinç altına ittiğim gölge arketipimle yüzleşmeye, uzlaşmaya başladım. Anılarımın, hatıralarımın görselleşmesinde destekçim metaforlar oldu. Geçmiş hayatıma, çocukluk yıllarıma geri dönüp baktığımda, bugünkü yaşamsal dinamiklerimin, geçmişte de var olduğunu gördüm.

Bireysel ve Kolektif yaşamın içinde her türlü bellek alanlarına dair hatırlatıcı imgeler, belleğimde depolanmaya devam edecektir. Bu imgeleri de su üstüne çıkarmamda, anlatımımı güçlendirmemde yardımcı olacak olan yine yaşamın içinde var olan metaforlar olacaktır.

## KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2017). *Minima Moralia (Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar)*. (Çev. G. Antikacıoğlu ve M. Gürsoy Sökmen). İstanbul: Metis Yayınları.
- Akarsu, B. (2016). *Felsee Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Akay, A. (2009). *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Akay, A. (2010). *Birleşmeyen Sentez*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Alemdar, S. (2020). Çağdaş sanatta postmodernizm neo-avangardizm sinizm, R. Şahiner, (Ed.), İstanbul: Ütopya Yayınları, 74.
- Artun, A. (2018). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel Belek*. (Çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları.
- Ateşoğlu, G. (2021). *Alman İdealizmi II, Hegel*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Auge, M. (2017). *Unutma Biçimleri* . (Çev. M. Sarı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 5336, Cogito-243.
- Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası*. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bayrak, N. A. (2019). *Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Berger, J. (2004). *Görme Biçimleri*. (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2019). *Manzaralar* . (Çev. B. Eyüboğlu, Ö. Dalkıran, ve O. Tecimen). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bergson, H. (2020). *Madde ve Bellek* (Çev. I. Ergüden). Ankara: Mak Grup Medya Pro. Rek. Yay., 147.
- Cevizci, A. (2013). *Paradigma Felsefe Sözlüğü* . İstanbul : Paradigma Yayıncılık.
- Cevizci, A. (2019). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Chambers, L. (2019). *Göç, Kültür, Kimlik*. (Çev. İ. Türkmen ve M. Beşikçi). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Damasio, A. (2021). *Desartes'in Yanılgısı*. (Çev. F. Ece Çetin ve E. Kumrul). Ankara: Salmat Basım Yayıncılık.

- Danto, A. (2017). *Sanat Nedir*. (Çev. Z. Baransel). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- De Oratore, III, XXXIX,157."Similitudinis est ad verbum unum contracta brevitatis (...)
- Demirel, T., ve Sağ, N. S. (2019). Kentsel Dönüşümde Sosyal Etki Değerlendirmesi: Sümer Mahallesi Kentsel Dönüşüm Projesi. *Bartın Orman Fakültesi Dergisi*, 21(2), 350-368.
- Direk, Z. (2008). Hafıza, Tarih, Unutma. Ş. Öztürk (Ed.), *Paul Ricoeur ile Söyleşi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 56.
- Draaisma, D. (2018). *Bellek Metaforları* . (Çev. G. Koca). İstanbul: Metis Yayınları.
- Duman, D. (2018). *Cicero ve Hegel'in Metafor Anlayışları*. Ankara: Gece Akademi.
- E.Krauss, R. (2021). *Modern Heykel Dehlizleri* . (Çev. S. Erduman). İstanbul: Everest Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2020). *Kandinsky:Sanatta Tinellik Üzerine "Okuma Çalışması"*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Ertan, P. (2017). *Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı*. İstanbul: Alternatif Yayıncılık Limited.
- Erzen, J. N. (2020). *Çoğul Estetik* . İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Farago, F. (2011). *Sanat*. (Çev. Ö. Doğan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Fleckner, U. (2016). *Bellek ve Sonsuz*. (Çev. O. Duman, I. Ergüden, A. Erkay, R. Hakmen, E. Kosava, A. Orhun Gültekin, O. Türkay ve İ. Uysal). İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 10.
- Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gutman, H., Foucault, M., & Hutton, P. H. (2020). *Kendini Bilmek*. (Çev. J. C. Yapıcıoğlu). İstanbul: Profil Kitap.
- Gürlek, N. (2011). *Her Yerde, Evinde. At Home, Wherever*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Halbwachs, M. (1925). *Das Gedachtnis und seine sozialen Bedingungen*. Paris: Alcan.
- Halbwachs, M. (2018). *Kolektif Bellek*. (Çev. Z. Karagöz). İstanbul: Pinhan Yayıncılık .
- Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (Çev. K. Ökten). İstanbul: Alfa Basım ve Yayıncılık.

- Hodge, S. (2016). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. (Emre Gözğü). İstanbul: Domingo Yayıncılık.
- Hood, B. (2019). *Benlik Yanılsaması*, (Çev. E. Özdemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 101.
- <http://okudugumkitaplar.blogspot.com/2016/04/meydann-bellegi-neler-dusunduruyor.html> Erişim: 12.4.2022.
- <https://10layn.com/kategori/bilim-teknoloji/>Erişim: 14.4.2022.
- <https://books.google.com.tr/books?id=B3Y4DgAAQBAJ&pg>, Erişim 24.4.2022.
- <https://chertluedde.com/exhibition/this-story-will-continuefusun-onuropening-reception-saturday-november-6-2021on-view-until-december-11-2021/> Erişim 6.02.2022.
- <https://hedgehogreview.com/webfeatures/thr/posts/recombinantapproaches> Erişim: 24.4.2022.
- <https://newmindseye.wordpress.com/2018/06/25/how-does-video-art-play-with-the-spectators-consciousness-in-the-case-of-bill-viola-and-douglas-gordon/> Erişim: 2.3.2022.
- <https://ovulkocaman.wordpress.com/2017/05/10/hera-buyuktasciyan/> Erişim: 13.2.2022.
- <https://sozluk.gov.tr/> Erişim 30.05.2021
- [https://stringfixer.com/tr/My\\_Bed](https://stringfixer.com/tr/My_Bed) Erişim: 14.4.2022.
- <https://wsimag.com/it/arte/13079-qualcosa-di-estremamente-privato> Erişim: 6.2.2022.
- <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/ayse-erkmenin-issrar-sergisi-dirimartta-i-24965>. Erişim: 14.2022.
- <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/canan-tolonun-limbo-sergisi-contemporary-istanbul-vakfinda-i-25033> Erişim: 14.4.2020..
- <https://www.dailysabah.com/events/2017/05/13/for-ayse-erkmen-istanbuls-transformations-provide-inspiration> Erişim: 14.2022.
- <https://www.mcba.ch/en/collection/the-reflecting-pool-from-the-reflecting-pool-collected-work-1977-80/> Erişim: 2.3.2022.
- <https://www.tate.org.uk/art/artworks/boltanski-the-reserve-of-dead-swiss-t06605> Erişim: 24.2.2022.

<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/mar/14/louise-bourgeois-feminist-art-sculptor-bilbao-guggenheim-women>, Erişim: 14.4.2022.

İlhan, M. (2018). *Kültürel Bellek*. Ankara: Doğu ve Batı Yayınları.

Jung, C. G. (2017 ). *Ruh*. (Çev. İ. H. Yılmaz). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Jung, C. G. (2021). *İnsan Ruhuna Yöneliş-Bilinçaltı ve İşlevsel Yapısı*. (Çev. E. Büyükinel) İstanbul: Say Yayınları.

Kuçuradi, İ. (2020). *Sanata Felsefe ile Bakmak*. Ankara: TFK Yayınları .

Kuspit, D. (2018). *Sanatın Sonu*. (Çev. Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.

Küskü, Ö. (2020). *Dışa Bakan Rüya Görür, İçe Bakan Uyanır*. İstanbul: Destek Yayınları.

Lakoff, J. (2015). *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Liotard, J. F. (2019). *Postmodern Durum*. (Çev. İ. Birkan). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

March, J. (2014). *Klasik Mitler*, (Çev. S. Lim), İstanbul: İletişim Yayınları, 47-48.

Martin, L. H., Gutman, H., and Hutton, P. H. (Eds.). (1988). *Technologies of the self: A seminar with Michel Foucault*. London: Tavistock Publications, 9-166.

Murray, C. (2012). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. (Çev. S. Öncü). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Polat, N. (2017). *Sınırları Aşındırmak Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine*. İstanbul: Belge Yayınları.

Pouny, M. M. (2019). *Göz ve Tin*. (Çev. A. Uysal). İstanbul: Metis Yayınları.

Rect, R., and Warburg, A. (2012). *L'ATLAS Mnemosyne, L'earquille-INHA*, 11.

San, İ. (2008). *Sanat ve Eğitim*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Schacter, D. (2010). *Belleğin İzinde, Beyin, Zihin ve Geçmiş*. (Çev. E. Özgül). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Schooler, J. W., and Engstler-Schooler, T. Y. (1990). Verbal overshadowing of visual memories: Some things are better left unsaid. *Cognitive Psychology*, 22(1), 36-71.

Shaw, D. (2017). *Bellek Yanılgısı*. (Çev. F. Sezer). İstanbul: Say Yayınları.

Sözen, M., ve Tanyeli, U. (2012). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

- Sözen, M., ve Tanyeli, U. (2012). *Sanat Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Sözer, Ö. (2019). *Sanat:Görünendeki Görünmeyen*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Steiner, R. (2015). *Wie Erlangt Man Erkenntnisse Der Höheren Welten?* . Berlin: Schwabe AG. 10.
- Şahiner, R. (Ed.). (2020). *Sanatta Post-Nesne ve Post-İnsan*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Tomkinson, F. (2008). *Paul Ricoeur*. Cogito, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 56.
- Tunalı, İ. (1989). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Evrim Matbaacılık.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*. (Çev. F. Candil Erdoğan ). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Yılmaz, M. (2009). *Postmodern Söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayınevi.