



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Ana Sanat Dalı

SANAT EYLEMİNDE ÖZNE/BELLEK – NESNE/MEKÂN İLİŞKİSİ

Mustafa Levent Yazıcı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2018

SANAT EYLEMİNDE ÖZNE/BELLEK – NESNE/MEKÂN İLİŞKİSİ

Mustafa Levent Yazıcı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Ana Sanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

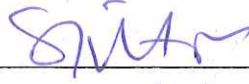
Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

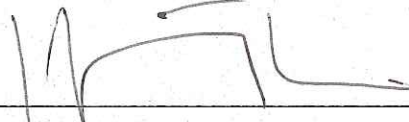
Mustafa Levent Yazıcı tarafından hazırlanan "Sanat Eyleminde Özne/Bellek-Nesne/Mekân İlişkisi" başlıklı bu çalışma, 31.08.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



Dr. Öğr. Üyesi Seval Şener (Başkan)



Dr. Öğr. Üyesi Şinasi Tek (Danışman)



Dr. Öğr. Üyesi Ercan Sağlam

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin Yıldız
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun.....yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

31.08.2018



Mustafa Levent YAZICI

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

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

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

31.08.2018
(İmza)
Öğrencinin Adı SOYADI
Mustafa Levent YAZICI

"**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**"

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir

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

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının **Dr. Öğr. Şinasi Tek** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Mustafa Levent Yazıcı

ÖZET

YAZICI, Mustafa Levent "Sanat Eyleminde Özne/Bellek-Nesne/Mekân İlişkisi", Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2018.

"Sanat Eyleminde Özne/Bellek-Nesne/Mekân İlişkisi" adlı bu çalışmada, genel olarak bellek-mekân ilişkisinin sanat eylemine yansımaları, hem dışardan (tümel) hem içerden (tikel) bakılarak sorgulanmıştır. Bu kapsamda: Birinci bölümde; iki bakışın sonucunda oluşacak kavramların (özne-nesne) tanımları, aralarındaki diyalektik ilişki ve bu ilişkinin sanat eylemine yansımaları genel olarak incelenmiştir. İkinci bölümde; belleğe ve sanat eylemine dışardan (tümel bağlamda) bakılmış bellek ve sanat eylemi, mekânın içinde incelenmiştir. Bu bağlamda; sanatta bellek ve mekân ilişkisi, insan ve dünya ölçeğinde incelenmiş ve aralarındaki diyalektik ilişkinin yarattığı yerinden edilmenin sanat eylemine yansımaları araştırılmıştır. Üçüncü bölümde ise eylemin (sanat eylemi) belleğine içerden (tikel bağlamda) bakılmış; belleğin ve sanatsal eyleminin mekânı incelenmiştir. Sonuç olarak, hem mekânın belleğine hem de belleğin mekânına bakılarak Sanat Eyleminde Bellek ve Mekân İlişkisi sorgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler

Diyalektik, Özne, Nesne, Bellek, Mekân, Zaman, Anı, Hafıza mekân, Yabancı, İmge, Soyut, Sanat eylemi, Heykel

ABSTRACT

YAZICI, Mustafa Levent "Subject/Memory - Object/Space Relations in Act of Art"

Master of Arts, Art Work Report, Ankara, 2018.

In this study called "Subject/Memory - Object/Space Relations in Act of Art", the reflections of the relation between memory and space upon art act have been questioned both externally (plenary) and internally (particularly). In this context, the definitions of the concepts (subject-object) that will occur as a result of the two perspectives, the dialectical relationship between them and the reflections of this relation to the act of art are generally examined in the first chapter. In the second chapter, memory and act of art, which is looked at from the outside (in plenary context) is examined in the space. In this context, the relationship between memory and space in art has been examined in human and world scale and the reflection of the displacement created by the dialectical relationship between them has been investigated. In the third chapter, the memory of the action (act of art) is examined from inside (in particular context) and the space of memory and artistic action is examined. As a result, the relation between memory and space was questioned in the act of art by looking at both the memory of space and the space of memory.

Key Words

Dialectic, Subject, Object, Memory, Space, Time, Recollection, Mnemonic Space, Foreign, Image, Abstract, Act of Art, Sculpture

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ETİK BEYAN	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSEL DİZİNİ	viii

1. BÖLÜM

ÖZNE/BELLEK – NESNE/MEKÂN İLİŞKİSİ.....	1
1.1. Özne ve Nesne Tanımları.....	1
1.2. Özne-Nesne İlişkisi.....	2
1.3. Sanat Eyleminde Özne/Bellek-Nesne/Mekân İlişkisi.....	3

2. BÖLÜM

MEKÂNIN BELLEĞİ.....	6
2.1. Bellek-Mekân İlişkisinde, Yerinden Edilme-Yerinden Etme.....	6
2.2. Tümel Bağlamda, Bellek-Mekân İlişkisinin Sanat Eylemine Yansımaları.....	8

3. BÖLÜM

BELLEĞİN MEKÂNI.....	25
3.1. Yaratım Sürecinde, Bellek-Mekânın Yeniden Yapılandırılması.....	25
3.2. Uygulamalarda, Ev-Bellek İlişkisinde Yeniden Yapılandırma.....	32

SONUÇ	43
--------------------	-----------

KAYNAKÇA	45
-----------------------	-----------

EK: TURNİTİN RAPORU

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Karınca Tepeleri/Ant, BBC-Earth Fotoğraf, Erişim: 20. 02. 2018.....	6
Görsel 2. Pyramids/Pramitler, Mısır, Fotoğraf, Erişim: 20. 02. 2018.....	7
Görsel 3. Mambero halkı, Papua Yeni Gine, Fotoğraf, Erişim: 08. 07. 2018.....	9
Görsel 4. Tanrı Heykelleri, Nemrut Dağı. Fotoğraf, Erişim: 09. 07. 2018.....	10
Görsel 5. Chiesa di Santa Caterina, Polermo, Fotoğraf, Levent Yazıcı, 2017.....	11
Görsel 6. Constantin Brancusi, Sonsuz Sütun / The Endless Column, 1937.....	14
Görsel 7. Pablo Picasso, “Guernica”, Cubism, Surrealism, oil, canvas, 1937.....	15
Görsel 8. Kazimir Malevich, Siyah Kare/Black Square, Suprematist, oil, canvas, 1913.....	15
Görsel 9. Joseph Beuys, Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni, 1974.....	20
Görsel 10. Jannis Kounellis, 12 At /12 Horses, İnstallation, 1969.....	21
Görsel 11. Eva Hesse, Başlıksız (halat yapıt) / Untitled (Rope Piece), 1970.....	22
Görsel 12. Piero Manzoni, Dünyanın kaidesi/Socle du Monde, Demir ve Bronz, 1961.....	23
Görsel 13. Walter De Maria, Yıldırım Alanı/ Lightning Field, Paslanmaz çelik, 1977.....	23
Görsel 14. Sarkis Zabunyan, Çaylak Street/Çaylak Sokak, Maçka Sanat Galerisi, 1986.....	26
Görsel 15. Sarkis Zabunyan, Bir Kilometre Taşı/A Milestone, AKSM, İstanbul, 2005.....	26
Görsel 16. Sarkis Zabunyan, Passages/Pasajlar, Paris, 2010.....	27
Görsel 17. Sarkis Zabunyan, Site, İstanbul Modern, 2009.....	28
Görsel 18. Sarkis Zabunyan, Site, İstanbul Modern, 2009.....	29
Görsel 19. Sarkis Zabunyan, Çaylak Sokak “Yeryüzü Büyücüler” İçinde, Paris. 1989.....	30
Görsel 20. Sarkis Zabunyan, Site, İstanbul Modern, 2009.....	31
Görsel 21. Sarkis Zabunyan, Kırmızı Kraliçe, Mona/The Red Queen, Mona, 2013.....	31

Görsel 22. Levent Yazıcı, “Bellekte Kalan-Bulmaca”, Düzenleme, Tuğla, Kumaş, 2014.....	32
Görsel 23. Levent Yazıcı, “Bellekte Kalan- Sevgili”, Düzenleme, Tuğla, kumaş, 2014.....	33
Görsel 24. Levent Yazıcı, “Şark Köşesi”, Düzenleme, Tuğla, Kumaş, 2014.....	34
Görsel 25. Levent Yazıcı, “Parça Parça”, Düzenleme, Pleksi, Misina, Kumaş, 2014.....	35
Görsel 26. Levent Yazıcı, “Bellek Kalan-Yabancı”, Misina, Bez Parçaları, 2014.....	36
Görsel 27. Levent Yazıcı, “Düş”, Düzenleme, Tuğla, Kumaş, Misina, 2014.....	37
Görsel 28. Levent Yazıcı, “Düş” ve “Yabancı” düzenlemelerinden karma kesitler, 2014.....	38
Görsel 29. Levent Yazıcı, “İstif -Bellek”, Düzenleme, İstif Poşet, Tuğla, Kumaş, 2014.....	39
Görsel 30. Levent Yazıcı, “İstiflenmiş zaman”, Düzenleme, İstif Poşet, Kumaş, 2014.....	39
Görsel 31. Levent Yazıcı, “Bir varmış... Bir yokmuş... ”, Video, 2015.....	40
Görsel 32. Levent Yazıcı, “Kül kutusu”, Düzenleme, Tuğla, Sargı Bezi, Kül, 2018.....	41
Görsel 33. Levent Yazıcı, “Sevgili Kejë” Düzenlemeler, 2014-2018.....	42

1. BÖLÜM

ÖZNE/BELLEK - NESNE/MEKÂN İLİŞKİSİ

1.1. ÖZNE VE NESNE TANIMLARI

Etimolojik olarak özne, her nesnenin dış yanını dile getiren biçim ya da görünüş karşılığı olarak iç yanını dile getiren “öz” kavramından türemiştir (Kaplıanoğlu, 2008, s. 8). Felsefe tarihinde değişime uğrayarak g¼n¼m¼ze ulaşan “zne” terimi, “değişen y¼klemlere desteklik eden, durumlardan etkilenmeyerek hep kendisiyle aynı kalan, değişmez gerçeklik.”¹ anlamını taşıyan “tz” kavramına çok yakın bir anlamda kullanılır. Terim, “tz” kavramının “desteklik eden değişmez gerçeklik” anlamına karşılık gelen “*substance*”, Yunanca’ da “*dayanak*”, “*temel*” anlamındaki “*hypokaimenon*” (Coşkun, 2010, s. 5), Latince’de “altta bulunan Şey”, başka bir deyişle “her Şeyi kendisinde bir araya getiren, üst¼nde toplayan zemin” anlamına gelen “*subjectum*” (T¼mkaya, 2010, s. 28), İngilizce’ de “*subject*” ifadelerine karşılık gelir.

Etimolojik olarak nesne kavramı ise “*ne*” sözc¼đ¼nden t¼remiř olup “*Şey*” anlamına gelir. Kavram, zamanla “n¼ne atmak” anlamını dile getiren “*objectum*” deyimine dn¼řm¼řt¼r. Latince’de “karşıda bulunan, karşıya konan, Karşımızda bulunan Şey” anlamındaki “*objectum*” teriminin “*ob*” öntakısı, nesneyi karşıtı bulunan öznenin dışına çekmiştir (Hançerlioğlu, 2002, s. 274) .

Eytişimsel zdekiliğe göre özne, bilinçli ve iradeli, bundan t¼r¼ de etkin insandır. Nesne ise insan bilincinden bağımsız olarak dış d¼nyada var bulunan ve bilmenin konusu olan her Şey anlamına gelir.²

Mantık alanında; özneye karşılık gelen *subject* terimi, “kendisi üst¼ne konuşulan, üst¼ne d¼ř¼n¼len, kendisine ilişkin bir Şey söylenen;³ Bir Şeyin, yani bir nitelik, özellik, karakteristik, y¼klem ya da bağıntının kendisi hakkında tasdik ya da inkr edildiği, evetlendiği ya da değillendiği Őey⁴” anlamına gelirken nesneye karşılık gelen *object* terimi, “Karşıya konan,

¹ Hançerlioğlu, O. (2002). Felsefe Sözl¼đ¼. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 419.

² Bkz. Özne, nesne: Hançerlioğlu, O. (2002). Felsefe Sözl¼đ¼. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 324, s. 274.

³ Coşkun, C. (2010). Michel Foucault: Özne ve İktidar. Yayınlanmamış Y¼ksek Lisans Tezi. Atat¼rk niversitesi, Erzurum, s. 5.

⁴ Cevizci, A. (2000). Felsefe Sözl¼đ¼. İstanbul: Paradigma Y, s. 730.

karşıda bulunan, özne ediminin (bilincin) kendisine yöneldiği, kendisine yönelen bir edim olmadan var olmayan, düşünme olayının karşısında olan, dış dünyanın bir parçası olarak bilincin karşısında duran şey”⁵ anlamına gelir.

Genel olarak diyebiliriz ki, diyalektik ilişki sonucu kendini nesnenin dışında bulan özne “subjectum” kavramı; algı-duygu ve düşünceye dayanak olan, her şeyin üzerinde temellendiği –merkezi, belirleyici ve kurucu bir koşul olarak “*human subject*”e yani, insan-özneye dönüşürken; nesne “objectum” kavramı, öznenin dışına atılan ve onun bilmesine konu olan şey’e dönüşmüştür.

1.2. ÖZNE– NESNE İLİŞKİSİ

İnsan, kuşkusuz doğaya aittir ve nesnel bir bilginin nesnesidir. Aynı zamanda da özne ve özneliktir (Touraine, 1995, s. 230).

Özne ve nesne arasındaki ilişki, usla (düşünme yetisi) özdek (madde) ya da bilinçle doğa arasındaki ilişkinin özel bir görünümüdür. İnsan varlaşmadan önce tarih, nesnel bir süreç izlemiştir. İnsan kökeninde bir doğa ürünüdür. Bu bakımdan aslında bütün nesnelere gibi bir nesnedir. Ama insanın varlaşmasıyla beraber bilinci de bu nesnel sürece katılmış ve onunla eylemsel bir etkileşime başlamıştır. İnsan bilinçli oldukça öznelleşmiştir. Özne ve nesne arasındaki karşılıklı etkisel ilişkiler, onun toplumsal-tarihsel eylemlerinde gerçekleşir. İnsan biçimlenişinde nesne ile ilişkili olarak öznelleşir ve nesneyi yöneten yasaları tanıyıp bilmekle onları kendi hizmetine koşar.⁶

Madde sürekli bir devinim ve değişim içindedir. Bütün değişimler devinimi gerektirir, bütün devinimlerde değişimi... Bu yalnızca doğa olayları için değil, aynı zamanda doğanın bir parçası olan insan toplumu ve düşüncesi için de geçerlidir. Bütün toplumsal ve zihinsel süreçler temelde aynı devinim ve değişim yasalarına bağlıdır... Diyalektiğin yasaları, çelişme ilkesine bağlıdır. Her türlü devinim ve değişim, şeylerin özünde var olan iç çelişmelerin gelişmesinden başka bir şey değildir (Thomson, 1991, s. 17-18).

Denebilir ki, özne ve nesne arasındaki diyalektik ilişki, özneyi güçlü kılan nesneyi edilgenleştiren tek yanlı bir ilişki değildir. Öznenin nesneye olduğu kadar nesnenin de

⁵ Türk Dil Kurumu. Erişim: 26.10.2017,

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.59f24038502252.23682985

⁶ Hançerlioğlu, O. (2002). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi, s.324-326.

özneye yönelen karşılıklı bir etkileşim vardır ve insan, nesnenin bilgisini edinerek nesneyi değiştirirken kendisini de değiştirir.⁷

Bilinç öznenin kendindeki konumu olduğu kadar Dünya'nın öznedeki konumudur. Bilinç kendini ve dünyayı bir bütünde bir araya getiren ben'in yetilerle ve işlevlerle ilgili özel düzeneği olmakla en geniş ölçüde nesnellığın ve en geniş ölçüde öznelliğin ortamıdır, onda öznellikle nesnellik ayrı ayrı görünüşler ortaya koymayacak biçimde ya da doğrusu tam anlamında bir bütün oluşturacak biçimde kaynaşmış ya da birleşmiştir (Timuçin, 2002, s. 93).

Esasen öznenin nesneye yönelimi aynı zamanda öznenin kendisine, kendi öznelliğine yönelmesi anlamına da gelir. Özne-insan, dış dünyayı-mekânı veya nesneyi algılamakta kendisini de algılamakta ve böylece "ben" in kendisini belirleyişi ancak bir "ben-olmayan" karşısında gerçekleşebilmektedir. Bu diyalektik ilişki, bilincin doğayla olan eylemidir. Nesnelere/dış dünyaya yönelerek kendisini bütünüyle bu dünyanın içinde bulan insan, ondan aldığı payla kendi öznelliğine de yönelmekte ve bu yolla birbirine karşıt iki kutup gibi görünen öznellik ve nesnellik belli bir denge içinde bir araya gelerek bütünleşmektedir (Kedik, 2003, s. 12).

Bu kapsamda; Sanat eylemine özne ve nesne ilişkisi bakımından baktığımızda, sanat eyleminin özne ile nesne arasında geçişkenliği sağlayan bir etkinlik olduğunu, nesnenin ritminin özneye, öznenin ritminin de nesneye geçmesini sağladığını, özneyi nesnelleştirirken nesneyi de öznelleştirdiğini söyleyebiliriz.

1.3. SANAT EYLEMİNDE ÖZNE/BELLEK - NESNE/MEKÂN İLİŞKİSİ

Hançerlioğlu'na göre, İnsan nesnel olanla belirlendiği kadar kendi öznelliğiyle nesnel olanı belirlemiştir.⁸ Foucault'a göre de, *İnsan belirlenir ve belirler*. Kendi dışındaki tarihsel koşullar tarafından belirlenen İnsan, bu belirlemenin farkındadır ve kendisini özgürleştirme kapasitesine sahip bulunmaktadır. Bu, insan ile dışında kalan dünya arasında diyalektik bir belirleme ilişkisi sonucudur (Şaylan, 2002, s.260). Heidegger'e göre ise, insan eserleriyle kendi *dünyasını*, eşdeyişle kendi *mekânını* yaratır.

Sanat eserinin önemli yönü, onun bir dünya kurması ve yeryüzü üretmesidir. Bunlar sanat eserinin eser varlığının iki temel özelliğidir. Her eser kendi içinde bir dünya açar ve bunu kalıcı kılar. Eser demek dünya kurmak demektir (Heidegger, 2014, s. 106).

⁷ Hançerlioğlu, O. (2002). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi, s.324-326.

⁸ Hançerlioğlu, O. (2002). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi, s.324.

Heidegger'in belirttiği *eser- dünya kurma* ilişkisi, Foucault'un vurguladığı *insan ve dış dünya* ilişkisi kapsamında; nesneyi dış mekân-*mekân*, özneyi ise bilinç-*bellek* kavramlarıyla ele aldığımızda; sanat eyleminin aynı zamanda bellek ve mekân arasında gerçekleşen bir eylem olduğunu, sanat nesnesinin ise bu ilişkinin sonucunda gerçekleştiğini söyleyebiliriz.

Bu yönüyle; insan bilinciyle çevresini-mekânını şekillendirirken-değiştirirken, mekânı da bilincini dönüştürür-özneleştirir. İnsanı öznelenştiren, nesneyle (mekânıyla) girdiği zorunlu ilişki sonucu biriktirdiği belleğidir. Diğer bir deyişle; İnsan, özneliğini gerçekleştiren bilincini, toplam belleğiyle geliştirmiştir. Buna göre; insan toplam belleğini, kendi yarattığı mekânında (Heidegger'in deyişiyle kendi kurduğu dünyasında) biriktirir. Anıtlar, Müzeler, şehirler, resimler, şiirler, kitaplar... İnsana dair her şey, onu öznelenştiren belleğinin mekânı, eşdeyişle onun *bellek-mekânıdır*. Diyebiliriz ki bellek-mekân (belleğin mekânı), insanın dış mekânı –reel- ile giriştiği etkileşim sonucu yarattığı belleğinin –irreelin- bir yansımasıdır. Başka bir ifadeyle, belleğin öznel doğasının yansıyan mekânıdır.

Pierre Nora'ya göre, hafıza özellikle bu mekânlar içinde ortaya çıkar ve insanın iradesine ya da yüzyıllara bağlı olarak en çarpıcı simgeler de buralarda görülür: Bayramlar, amblemler, anıtlar, anma törenleri, sözlükler, koleksiyonlar, müzeler, kutsal yerler... (2006, s. 9, 23). Hafıza (bellek) mekânları bir başka çağın (geçmişin) tanıkları, sonsuzluk hayalleridir (2006, s. 23). Tarih nasıl olaylara bağlanıyorsa hafıza da mekânlara bağlanır (2006, s. 36). Bir hafıza mekânının esas varlık sebebi, zamanı durdurmak, unutmaya işini engellemek, nesnelere durumunu tespit etmek, ölümü ölümsüzleştirmektir (2006, s. 32).

İnsanın dış mekânı ile giriştiği eylem sonucu yarattığı bellek-mekânının bir parçası olan sanat nesnesi ise, her ne kadar nesnelere gibi nesne olarak gözükse de, sanatçının dış mekânından alıp kendi mekânına taşıdığı, yeni biçimler ve anlamlar kazandırdığı, onu öznelenştirdiği, kimi zaman nesnelenştirdiği bir araç olarak diğer nesnelere farklıdır.

Sanat eseri, var-olanın varlığını kendince açar. Bu açılma, yani dışa çıkma yani var-olanın hakikati eserde gerçekleşir. Var-olanın hakikati kendini sanat eserine koyar. Sanat kendini hakikate koyar (...)"Koyma" durdurmak anlamındadır... (Heidegger, 2014, s. 32-105).

Sanat nesnesinin diğer nesnelere farkı Heidegger'in de işaret ettiği gibi durdurulmuş, dondurulmuş olmasıdır. Sanat nesnesi, durdurarak –dondurarak- hakikati –reeli- açığa çıkarır. Örneğin; resim yapan ressam seçtiği hareket halindeki doğanın-reel mekânın bir kesitini,

tuvalinin yüzeyine aktarırken aynı zamanda kendi zamanının ritmini, duygularını, düşüncelerini de seçmiş olduğu mekânın kesitinde, durdurarak açığa çıkartmış olur. Nitekim mitoslardaki efsanelerin gerçek dışı halleri, bu dondurma eyleminin yansımalarıdır. Örneğin; Musa'nın Kızıldeniz'i ikiye bölmesi ve dondurduğu denizin ortasından geçmesi mitindeki dondurma efsanesinin doğaya aykırı durumu, muhtemelen firavunun zulmünden kaçarak Kızıldeniz'i geçen büyük bir gurubun anlatılagelen (gerçek isimleri ve nasıl olduğu tam olarak bilinmese dahi) başarı hikâyelerinin, sanat eserlerinde (edebiyat, şiir, resim, heykel...) dondurulmasının –durdurulmasının- yansımalarıdır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki; insan durdurarak, kutsayarak, işaretleyerek, doğasından aldığını kendi belleğine geçmesine hazır hale getirmiş, böylelikle toplam belleğini yaratmıştır. Bu diyalektik ilişkide insan, eserleriyle (nesne olarak) içinde bulunduğu mekânın belleği, aynı zamanda (özne olarak) belleğin mekânı olmuştur. Bu sonuca göre sanat, bellek ile mekân arasında geçişkenliği sağlayan bir eylem, sanat nesnesi ise mekânın belleğinin, eş deyişle belleğin mekânının somut yansımalarıdır.

2. BÖLÜM

MEKÂNIN BELLEĞİ

2.1. BELLEK-MEKÂN İLİŞKİSİNDE YERİNDEN EDİLME- YERİNDEN ETME

“Dünya, kendi kendini doğuran bir sanat yapıtıdır.”⁹

Kozmosdan dünyaya baktığımızda, kendimizi de hayvanlar gibi hayvan, bitkiler gibi bitki hatta nesnelere gibi nesne olarak doğanın bir parçası gibi görürüz. Bununla birlikte, İnsan dâhil tüm canlıların ürettiği veya şekillendirdiği nesnelere düşünceyle ilintili olduğu varsayımı, uzaydan görünmez. Bunun yerine, sürekli hareket halinde olan canlı bir dünya yüzeyi görünür.



Görsel 1. Bill Bachman / Alamy Stock Photo, 2015, Karınca Tepeleri/Ant Crests. BBC-Earth Erişim: 20. 02. 2018. http://ichef.bbci.co.uk/ww/features/wm/live/1280_720/images/live/p0/32/gw/p032gw61.jpg

Dünyaya yaklaştıkça, bu hareketin nesnelere yer değiştirmesinden -yerinden edilmesinden- kaynaklandığını görürüz. Bu bağlamda; harekete neden olan yanardağlar, fırtınalar vb. doğa olaylarının -cansız nesnelere- meydana getirdiği devinim sonucu yerinden ettikleri nesnelere ile hayvanların doğaya karşı mücadelesinde, örneğin karıncaların barınak yaparken yerinden ettiği kum taneleri sonucu inşa ettiği kum tepeleri (Görsel 1), kuşların barınmak için yerinden ettiği dal parçalarıyla yarattığı yuvalar ve insanların yerinden ederek inşa ettiği şehirler, kaleler, binalar, anıtlar, heykeller arasında bir fark gözükmez (Görsel 2). Bunun yerine özne-

⁹ Nietzsche'ye göre, içinde yaşadığımız dünya sürekli olarak yaratılan ve yeniden yaratılan bir sanat yapıtıdır... Dünya bir "sanat yapıtı"dır -ama, Tanrının ölümünün yarattığı krizin sonucu olarak, "kendi kendini doğuran" bir sanat yapıtıdır (Megill, 1998, s. 65-66).

nesne, canlı-cansız gibi ayrımlar olmaksızın insanların, hayvanların, bitkilerin eylemleri ve cansızların devinimleri, bir bütün olarak dünya yüzeyinin hareketini sağlayan ve bu hareketin sonucunda yüzeyi sürekli canlı kılan nesnelere olarak doğanın bir parçası gibi gözükürler.



Görsel 2. Pyramids/Piramitler. Erişim: 20. 02. 2018. <http://www.wallpapers13.com/wp-content/uploads/2016/11/Pyramids-of-Giza-Pharaonic-tombs-north-of-Cairo-in-Egypt-Wallpaper-for-Desktop-1920x1200-1366x768.jpg>

Bu düzlemde özne ve nesne ayrımı olmaksızın sanat eylemine ve nesnesine bakacak olursak, sanat eyleminin de özünde yerinden etme eylemi olduğunu, sanat nesnesinin ise diğer nesnelere gibi yerinden alınıp yerine konulan, yeri değiştirilen, yerinden edilen olduğunu görürüz.

Yeryüzüne indiğimizde -yeryüzünden baktığımızda- ise düşünen ve yaratan olarak, kendimizi doğanın -dünyanın- merkezine koyup diğer canlılardan ve cansızlardan ayırırız. Bu düzlemde sanat nesnesi, doğanın değil düşüncenin yerinden ettiği -yerinden edilen- nesne, sanat eylemi ise düşüncüyü yerinden eden bir eylem olarak görünür. Bu bağlamda, sanatçıların eylemleri de özünde, yerinden alıp-yerine koymadır. Sanatçı, doğadan -yerinden- İmgelemine aldığı belleğinde yeniden oluşturarak tablosuna, şiirine, galeriye, yeryüzüne vb. koyar.

Dünya, mevcut sayılabilir ve sayılamaz, bilinen ve bilinmeyen nesnelere öylesine toplamı değildir... Dünya önümüzde duran ve kendisine öylesine bakılabilen bir nesne değildir... Taş dünyasızdır. Aynı şekilde bitki ve hayvan da dünyaya sahip değildir. Fakat bunlar kendisine ait oldukları bir çevrenin gizli saldırısına aittir (Heidegger, 2014, s. 39).

Tüm canlılar gibi sanatçının nesnelere yerinden etmesi, özünde kendinin yerinden edilmişinin yarattığı zorunluluktur. Bu zorunluluk dünyanın -doğanın- hareketli oluşundandır. Dünyanın sürekli hareket halinde oluşu, Heidegger'in ifadesiyle "çevrenin gizli saldırıları"

(2014, s. 39), üzerinde yaşayan canlıların her seferinde yeni bir çevreyle karşılaşmasına neden olur. Başka bir ifadeyle her hareket (devinim), her seferinde canlıyı çevresinden -yerinden- ederek doğasının -doğa mekânının- yabancıyı yapar. Heidegger'in insan yaşamını dünyaya fırlatılmışlıkla betimlemesi (Tümkaya, 2010, s. 40), Platon'un doğayı yansıma olarak yorumlaması, mitoslarda cennetten dünyaya kovulmayla ilgili düşünceler, yerinden edilmenin yarattığı yabancı olma durumunun yansımalarıdır. Bu durum, tüm canlıların -doğanın yabancılarının- kendi bellek mekânını yaratmalarını zorunlu kılar.

Eserin kendini koyduğu yere, bu kendini koyuşta ortaya çıkmasına biz yeryüzü deriz. O ortaya çıkan gizli olandır... Tarihsel insan, yeryüzünün üzerinde ve içinde, dünyadaki kendi yurdunu kurar. Eser dünya teşkil ederek dünyayı üretir... Eser ortaya çıkar ve yeryüzünü bir dünyanın açılımına götürür. Eser yeryüzünü yeryüzü kılar (...) Eser demek dünya kurmak demektir (Heidegger, 2014, s. 41, 106).

Dünya'nın hareketine paralel olarak üzerindeki canlıların zorunlu hareketi dünyayla iç içedir. Tüm canlılar gibi insan da doğa mekânından aldığı kendi yarattığı bellek mekânına koyar. Heidegger'in deyimiyile "kendi yeryüzünü üretir" (2014, s. 106). Böylece doğanın hareketine uyum sağlar. Hayvanlar sürekli değişen doğa karşısında, bedenlerini -uzuvlarını- değiştirirken, insanlar da sürekli hareket halindeki doğayla olan mücadelesinde, düşüncesini değiştirir, yerinden eder. Böylece doğasının hareketleri sonucu yerinden edilen insan, eylemleriyle her seferinde yerinden ettiği düşüncesi sayesinde, Heidegger'in de belirttiği gibi kendi yeryüzünü, başka bir ifadeyle kendi bellek mekânını-kendi dünyasını yaratır.

2.2. TÜMEL BAĞLAMDA BELLEK-MEKÂN İLİŞKİSİNİN SANAT EYLEMİNE YANSIMALARI

İnsanoğlu da bir zamanlar kendi dışındaki doğayı yalnızca kullanmakla yetinirdi. Hayvanlar gibi yalnızca edilgin bir biçimde çevrelerinin bir parçası idiler (Thomson, 1991, s. 20). İlk insan, yaptığı şeyle onun bağlı olduğu nesne arasında kesin bir ayırım yapmıyordu. Bu ikisi değişen bir birleşim ortaya koyuyordu (Fischer, 1995, s. 26).

(...) Maddesel nesnelere işaretlere, adlara, kavramlara dönüşür; İnsanın kendisi hayvandan insana dönüşür. İnsanın varoluşunun ta kökündeki bu büyü __ güçsüzlük duygusu ile güçlülük bilincini, doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratma __ her türlü sanatın başlıca özüdür... Ritmik bir ezgi yoluyla çalışma sürecini düzenleyen... Hayvan kılığına girip bu benzeşme yoluyla avı yakalamayı kolaylaştıran ilk avcı... Bir hayvan derisini bir kayaya ya da ağaca gererek aynı cinsten hayvanların yakalanmasını sağlayan ilk oymak beyi __ bütün bu insanlar sanatın öncü atalarıydı (Fischer, 1995, s. 34).

İlkel toplumda sanat; dil, dans, ritmik ezgi, büyü törenleri gibi bütün birimleriyle herkesin katıldığı ve insanların doğaya, hayvanlar dünyasına üstün olmalarını sağlayan tam anlamıyla toplumsal bir eylemdi (Fischer, 1995, s. 38). İlk çağlarda (avcı-toplayıcı) insan, doğayla mücadele adına, doğadan aldığı ritmi, renkleri, şekilleri daha çok kendi bedenine koyuyordu. Bedeni ve bedeniyle özdeşleşen yuvası, bir bütün olarak onun aynı zamanda bellek-mekânı idi. Bedenini boyayan, onu şekillendiren, yaşamının her anında bedeniyle dans eden avcı-toplayıcı insan, hareketli bir heykel olarak hem sanatçı hem de sanat yapıtıydı. Dilbilimsel açıdan, doğanın hem öznesi hem de nesnesiydi.



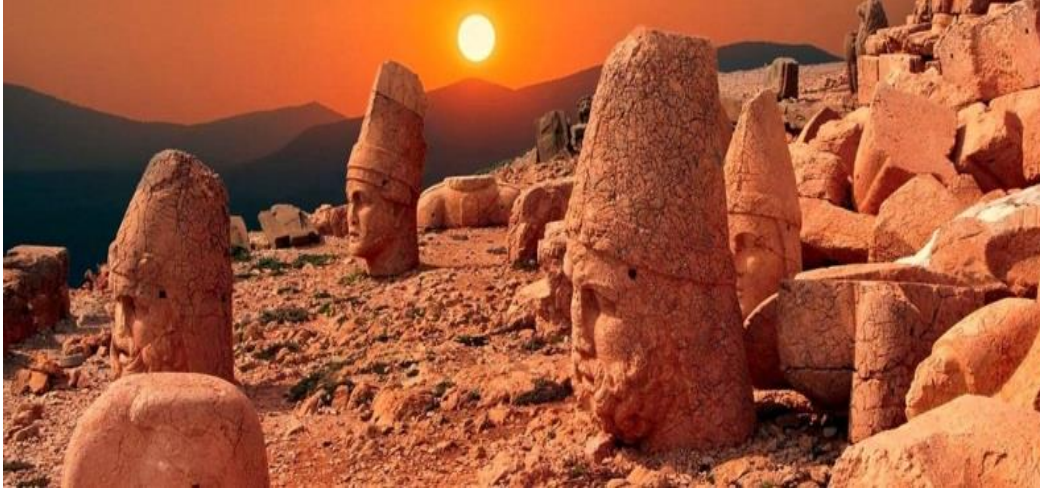
Görsel 3. Mambero halkı, Papua Yeni Gine. Erişim: 08. 07. 2018. <http://vmireinteresnogo.com/wp-content/uploads/2015/10/ur11-e1444336491626.jpg>.¹⁰

Doğaya karşı, bedenini eylemleriyle (sanatıyla) şekillendiren-geliştiren insan, düşüncesini de şekillendiriyor, geliştiriyordu. Buna paralel olarak gerçekleşen sosyokültürel evrimler ve İnsan topluluklarının zamanla çoğalması, avcı- toplayıcı düzenin bozulmasına; gelişen üretim araçları, iş bölümünün ortaya çıkmasına ve değişim yoluyla alışverişin başlamasına; böylece özel mülkiyetin doğmasına neden oldu. Özel mülkiyet, zamanla toplumsal sınıfların oluşması ve devletlerin kurulması sürecini başlattı.

İnsanın bir zamanlar doğasından öğrendiği bilgilerinin depolandığı-biriktirdiği yer, daha çok bedeni ve bedeniyle bütünleşen yuvası iken yerleşik düzene geçmesiyle beraber, bilgisini-belleğini biriktirdiği yer; kendine göre evcilleştirdiği, kutsadığı, adına vatan dediği topraklar ve üzerine kurduğu şehirlerle birlikte Mısır çöllerinde, Nemrut'un tepesinde, Roma meydanlarında yaptığı heykeller oldu. Heykel dikmek aynı zamanda o yeri işaretlemektir,

¹⁰ Görsel 3 deki günümüz Papua Yeni Gine yerlileri, geçmişin avcı- toplayıcı göçebe insanın geleneklerini yansıttığından, geçmişi temsilen konulmuştur.

anlam yüklemektir, oraya egemen olan kültürlerin silinmez damgalarıydı (Yılmaz, 2006, s.236). Diyebiliriz ki; bir zamanlar insanın bedeni aynı zamanda onun belleğinin-bilgisinin biriktirdiği mekân iken yerleşik hayata geçmesi ile birlikte, birikiminin mekânı daha çok bedeni dışındaki nesnelere oldu.



Görsel 4. Tanrı Heykelleri, Helenistik Dönem, Nemrut Dağı. Erişim: 09. 07. 2018.
<https://www.sehrinrehberi.com/wp-content/uploads/2018/01/nevrut-dagi-adiyaman-1280x466.jpg>

Antik dönemde doğa filozofları olarak bilinen atomcular, nesneyi oluşturan atomların gerçekten sahip oldukları nitelikler (birincil nitelikler) ile yalnızca şekil ve dizilişlerinden ötürü duyu organlarını etkileyeş biçimleriyle varlarmış gibi bir izlenim veren ama gerçekliği olmayan duyu nitelikler (ikincil nitelikler) arasında ayırım yapmıştır. Sözgelimi Demokritos (M.Ö. 460-370), büyüklük ve şekil gibi şeylerin gerçek özellikleriyle, renk gibi uzlaşım konusu olup zihnin bir fonksiyonu niteliğindeki özellikleri birbirinden ayırmış, bu şekilde özneye (insanla) ilgili olan ile nesneye (doğayla) ilgili olan ayırmıştır (Budak, 2010, s. 8).

İnsanın deneyim ve birikimlerini bedeni dışındaki nesnelere (yeryüzüne) aktarımı, kendisini anlamlandırma adına, zamanla dış dünyasıyla arasında kavramsal bir ayırma gitmesine ve kendisini, dış doğası ile arasındaki eylemin belirleyicisi olarak görmeye başlamasına sebep oldu. Bu sunucun yansımaları, yerleşik düzene geçişten çok sonraları, insanın felsefeye ele alınmaya başladığı, düşünceyi özne olarak ön plana çıkarıp nesneden (bedeni dâhil) ayıran Antik Yunan ve Helenistik dönemin filozoflarının düşünce metotlarında, belirgin bir şekilde açığa çıkmıştır.

Platon ve Aristoteles'e göre bilgi, *noesis* ve *eidosun* karşılaşması, buluşmasıdır. Buna göre her iki filozofun da, *psykhenin* (ruhun) özü olan *noesisin* (düşünmenin), *hylenein* (maddenin) özü olan *eidosun* (forma) yönelmesini, *epistêmênin* (bilginin) oluşum sürecinin başlangıcı olarak gördüğü açıktır. İşte, insanın bilen özne olarak ortaya konması bu süreçte iyice açığa çıkar. Öznenin nesneyi bilgi nesnesi olarak seçmesi ve ona bir bilgi nesnesi olarak yönelmesi ile başlayan bu süreç, bilmek ve bu bilgiye göre eylemekle son bulur. Tüm bunlardan hareketle Antik Yunan'da, öznenin büyük ölçüde bilmediminin taşıyıcısı olarak görüldüğü söylenebilir (Budak, 2010, s. 9).

Helenistik dönemde, özne ve nesne ayrımının derinleşmesiyle birlikte, kendini bilgi ediminin taşıyıcısı ve bulunduğu mekânın eylem belirleyicisi (etken-özne) olarak gören insan, ortaçağa gelindiğinde, bilme olanağına sahip olan ancak bunu yalnızca tanrısal olanın bilgisine ulaşmakla gerçekleştirebilen bir özneye dönüştü.

Aziz Augustinus'a (354 - 430) göre, var olan her şey tanrıdan gelir. Evren, en üstte tanrının yer aldığı bir çeşitlilik tablosu ortaya koyar. Bu varlık tablosunda tanrının altında zamana göre değişen ruhlar yer alır. Tanrının karşısında, tanrısal ruha sahip ve onun gibi ölümsüz ruha sahip olan İnsan, diğer ruhlar gibi derece derece tanrıya katılırlar. En altta ise yere ve zamana göre değişen cisimler (nesnelere) bulunur (Timuçin, 2002, s. 409-410). Ortaçağda, Avrupalı filozoflarla paralel düşünen doğu filozofu İbni Sina da 550 yıl sonra, Augustinus' un varlık tablosuna benzer şekilde, evreni üç tabakaya ayırır. Buna göre; En altta maddeler (nesnelere) tabakası, en üstte tanrısal (göksel) tabaka, ortada (arafta) ise insani tabaka vardır. En alt tabaka madde ve biçimle belirlenir. En üst (göksel) tabaka Aristoteles' de olduğu gibi iç içe saydam kürelerden oluşmuş olup yıldızlar bu kürelere asılı olarak her biri bir ruha devindirilir. Burada tanrı, Aristoteles' de olduğu gibi devindiricidir. Ortada (arafta) bulunan insani tabaka ise tanrısal ve maddesel dünya arasında geçiş yeridir ve insan ruhu da tanrı gibi (ortaçağ felsefesinin genel kabulü) ölümsüzdür (Timuçin, 2002, s. 423)

Antik Yunan ve Helenistik düşünce anlayışını yeniden yapılandıran Ortaçağ insanı, özellikle Aristoteles ve Platon'un ruh-beden ayrımını derinleştirerek ruhun özü kabul edilen bilgi ediminin taşıyıcısı düşünen ve yaratan özneyi, yaratan *tanrı-özne* ye çevirmiş, kendini ise yarattığı soyut tanrı-öznenin altında konumlandırmıştır. Bu bağlamda insan, tanrı-özne ile nesne arasında edilgen bir özne olmuştur. Esas olanın tanrısal olan olduğu bu dönemde, dünya (nesnelere dünyası) ve insan (düşüncesi ve beden de dâhil olmak üzere) tanrısal olana ulaşma yolunda kullanılan bir dekordan ibaret olmuştur.



Görsel 5. Levent Yazıcı, 2017, Fotoğraf, Chiesa di Santa Caterina, Palermo, Sicilya.

Düşünsel bağlamda; sanat eseri, Antik Yunan ve Helenistik dönemlerde *özne-insanın* düşüncesinin yansıması olarak kabul edilen edilirken Ortaçağda, düşüncesinin yarattığı *tanrı-*

öznenin yansıması olarak kabul edilmiştir. Buna paralel olarak, kendini yarattığı tanrı kavramının altında konumlandırılan ortaçağ insanın yarattığı sanat eserleri de, tüm unsurlarıyla (resim, heykel, müzik...) tanrının kutsal evi olarak görülen kiliselerin, katedrallerin alt birimleri-tamamlayıcıları olmuşlardır. Başka bir yönüyle, sanatın tüm unsurlarıyla oluşan ortaçağ belleği, tanrının evi kabul edilen mekânlarda adeta istiflenmiştir.

Ortaçağ sonrası, kelime anlamı "*yeniden doğuş*" olan Rönesans (15. ve 16. Yüzyıl) dönemine gelindiğinde ise, Antik Yunan ve Helenistik düşünceler yeniden gündeme gelmiştir. Modern düşünceyi hazırlayan Rönesans Felsefesi, yeni evren tasarımlarını, yeni insan ve doğa anlayışlarını - yeni özne ve nesne tasarımlarını - beraberinde getirmiş insanın özneleşme, doğanın ise nesneleşme süreci doruk noktasına ulaşmıştır.

İnsan bilgisinin ilkeleri 7: Var olmasaydık şüphe edemezdik, bu ise edinebildiğimiz ilk doğru bilgidir... Şüphe ederken var olmadığımızı farz edemeyiz. Zira düşünen şeyin, düşünürken gerçekten var olmadığını kavramak bize o kadar aykırı görünüyor ki, en garip faraziyelere rağmen şu, düşünüyorum, öyleyse varım, neticesinin doğru olduğuna inanmaktan kendimizi alamıyoruz (Descartes, R, 1963, s. 28-29).

"*Düşünüyorum öyleyse varım*" sözüyle modern felsefenin başlangıç filozofu olarak kabul edilen Descartes (1596-1650), Helenistik dönemde özne ve nesneyi birbirinden ayıran filozofların düşüncelerini daha da ileri götürüp öznenin nesnesiz, nesnenin de öznesiz olabileceğini iddia ederek özneyi bedenden ve nesneden soyutlayıp adeta her şeyin mutlak ölçütü haline getirmiştir.

İnsan bilgisinin ilkeleri 8: Bundan sonra ruh ve beden arasındaki ayrılığı da biliyoruz... Var olmak için ne uzama, ne şekle, ne bir yerde olmaya ve ne de bedene atfedilebilen bu kabilden başka bir şeye ihtiyacımız olmadığını ve sırf düşündüğümüz için var olduğumuzu açıkça biliyoruz ve dolayısıyla, ruhumuz veya düşüncemizden edindiğimiz kavram bedenden edindiğimizden önce gelir, çünkü dünyada herhangi bir cismin bulunduğundan şüphe ettiğimiz halde, şüphesiz olarak biliyoruz ki düşünüyoruz (Descartes, R, 1963, s. 29-30).

Modern düşüncenin ilk adımlarını atan Descartes'in bu düşünce metodunu, İmmanuel Kant'ın (1724-1804) felsefesi ile de desteklenecektir. Kant daha da ileri giderek, bir şeyin zamanda ve uzayda ancak zihnimizde duyumsandığı zaman oluştuğunu iddia ederek (Heimsoeth, 1967, s. 57), düşünceyi Descartes gibi merkeze almakla kalmayıp aşkınlaştırarak özne-insanı adeta dünyanın merkezine yerleştirip yüceltmıştır.

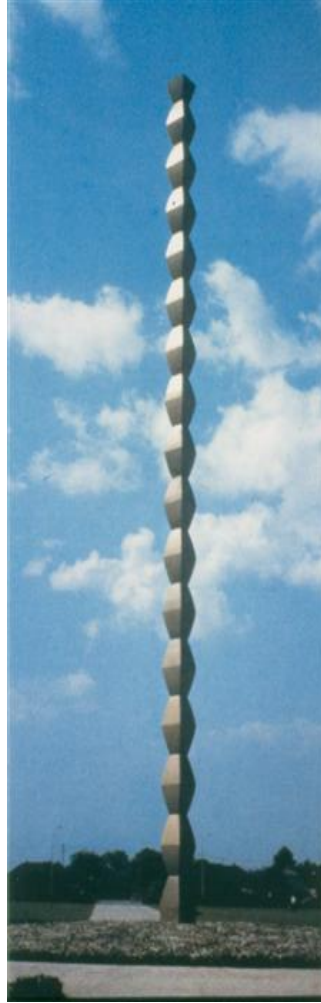
Kant'a göre; mümkün olan tüm bilgi, öznenin bilebilmesinin koşullarıyla sınırlıdır... Zaman ve mekân, kendi başına var olan şeyler değildir. Sadece bizim kavrama kabiliyetimizin, böylece de kavradığımız dünyanın, duyular dünyasının formlarıdır. Duyular dünyası, saf bir anlayış kabiliyetinin kavrayacağı cinsten, kendi başına var olan bir dünya olmayıp, bize görünen, yani bize has formlara, bilgimizin zaman ve mekân formlarına bürünen görünüş dünyasıdır (Heimsoeth, 1967, s. 56-57).

Modern dönemin filozoflarının düşünme metotlarından da anlaşıldığı üzere, ortaçağ insanının evrenin bilinmezliğine koyduğu *tanrı* kavramı, modern dönemde *sonsuz kozmos*'a dönüşmüş, kendini kozmos'un bir parçası olarak gören modern insan ise içinde bulunduğu bilinmezliği keşfetmekle mükellef olan bir özneye dönüşmüştür. Modern insanın bu özelliği, her ne kadar Helenistik dönemine benzese de, kendisini özne olarak doğasından bilinçli bir şekilde soyutlaması yeni bir durumdur. Öyle ki, bir zamanlar bilinmezliğe koyduğu *tanrı* kavramının özelliklerini alarak içinde bulunduğu doğayı denetimi altına almayı arzu eden, doğanın efendisi olmaya çalışan, yaratan bir özneye (*kuran-özne*) dönüşmüştür.

İnsan, sosyokültürel evriminden de anlaşıldığı üzere; kendini gerçekleştirme adına varoluşundan bugüne, bulunduğu doğasından kendini aşama aşama soyutlamıştır. Esasen sanat eylemi de bu soyutlanmanın yansımalarının bir sonucudur. Bu yönüyle modern dönem soyutlama eğiliminin en zirvede olduğu dönemdir. Çünkü özneleşen düşüncenin en özgür olduğu dönemdir.

Modern düşünce ile birlikte, bir zamanlar sanat eserinin kutsal kabul edildiği, fakat sanatçısının bilinmediği, kendi sanat eserinin dahi gerisinde ve düşüncesi *tanrı* kavramı ile sınırlı ortaçağ sanatçısının yerini, düşüncesiyle kendini gerçekleştiren özgür sanatçı almıştır. Düşüncenin nesneden koparılıp tanrısalılaştığı, yaratım sürecinde sanatçının özgürleştiği bu dönemde, zamanla düşünce sanat nesnesinin önüne geçmiştir.

Örneğin, “Sanatçının zihinsel etkinliği, yani düşünsel anlatım gücü, yaratılan nesneden daha önemlidir” (Bozkurt, 2000, s.57) diyen dönemin sanatçısı Marcel Duchamp'a göre, düşünülen nesnesinden daha önemli olmuştur. Soyut dışavurumcu heykeltıraşlarından Brancusi ise, sanatını düşüncenin maddeye dönüşümü olarak görmüş ve şöyle ifade etmiştir; “Benim işlerimi soyut olarak adlandıranlar ahmaktır. Soyut olduklarını düşündükleri şey gerçekliktir, çünkü gerçek dışındaki form değildir; düşüncedir, şeylerin özüdür” (Yılmaz, 2006, s. 73).



Görsel 6. Constantin Brancusi, 1937, Sonsuz Sütun / The Endless Column, Soyut Sanat. Erişim: 18. 08. 2018.
<https://uploads0.wikiart.org/images/constantin-brancusi/the-endless-column.jpg!Large.jpg>

Yine aynı dönemlerde, düşüncenin yalnızca bilinç-düzeyinde bir olgu olmadığını savunan Gerçeküstücüler, eserlerini doğaya değil insanın düş gücüne dayandırmıştır. Gerçeküstücülüğün kuramcısı sayılan André Breton, sanatçıları içgüdüye alabildiğine serbestlik tanıyan bir dünya kurmaya çağırmış ve şöyle bir tanımlama yapmıştır;

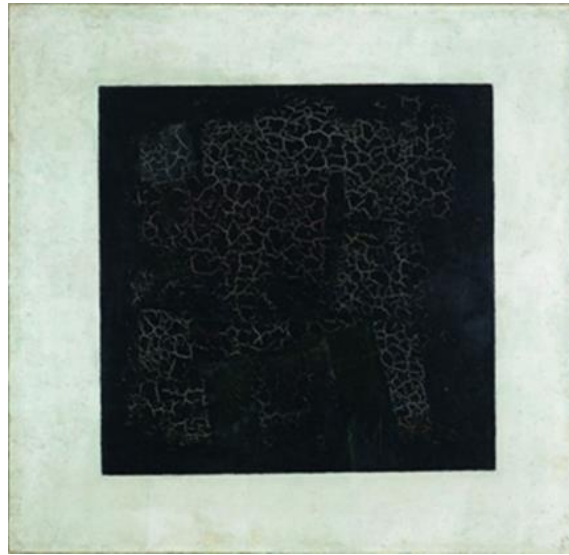
Gerçeküstücülük; sözle, yazıyla ya da başka bir biçimde, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için kullanılan katıksız ruhsal bir otomatizmdir (Automatisme psychique pure); ve usun hiçbir denetlemesi, hiçbir etik ve estetik tasa olmadan düşüncenin kendini ortaya koymasıdır (Bozkurt, 2000, s.59).

Düşüncenin özgürleşmesiyle beraber alışlagelmiş nesne anlayışının değişmesi, kuran-özne sanatçının nesnelere daha farklı yaklaşmasına, bununla birlikte farklı ifade ve anlatım yollarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Nesnelere, doğa gerçekliklerinin yanı sıra, öznenin kendi gerçekliğinin içerisinde de değerlendirilmiş, böylece özne sanatçı, nesne karşısında hükmeder konuma gelmiştir.



Görsel 7. Pablo Picasso, 1937, “Guernica”, Cubism, Surrealism, oil, canvas, 349 x 776 cm, Erişim: 20. 07. 2018. <https://uploads0.wikiart.org/00139/images/pablo-picasso/guernica-by-pablo-picasso.jpg!Large.jpg>

Örneğin; objeleri zihinsel çerçevelerin kalıplarına ya da gerçekliğine uygulayarak geometrik şekiller içinde ele alan Kübistler, nesnenin doğasından çok kavramıyla ilgilenmiş, onu bellekteki nesnenin karşılığı olan biçimiyle birleştirmişlerdir. Kübizm için nesne, duyulur olmaktan çok düşünülür olmuştur. Bunun sonucunda kuran-özne sanatçı, doğayı kendine göre şekillendirirken, beraberinde kendini de doğasından soyutlamıştır.



Görsel 8. Kazimir Malevich, 1913, Şiyah Kare/Black Square, Suprematist resim, oil, canvas, 106 x 106 cm. Erişim: 21. 07. 2018. <https://uploads5.wikiart.org/images/kazimir-malevich/black-square-1915.jpg!Large.jpg>

Soyutlamanın en belirgin örneklerini gördüğümüz Süprematistler ise, daha da ileri giderek eserleriyle nesnel olmayan bir dünya yaratmaya çalışmış, betimleme dışı bir sanat anlayışını denemişlerdir (Lynton, 2004, s. 82). Süprematistlerde görülen nesnelere ve biçimin reddi, nesneyle birlikte gelen belleğin reddi anlamına da gelmekte, dolayısıyla özne hem geçmiş

tarihindeki belleğini hem de nesnelere kurmakta olduğu belleğini, mekânından soyutlayarak adeta hiçliğe atmıştır.

Tüm bunlardan hareketle diyebiliriz ki, modern düşünceyle beraber, özne-nesne ilişkisindeki doğal soyutlamanın yerini “yok etme”, “yıkma”, “minimize etme” gibi kavramları içinde barındıran bilinçli bir soyutlama eğilimi almıştır. Başka bir ifadeyle; özne-insan, diğer dönemlerinden farklı olarak kendini bilinçli bir şekilde doğasından-doğa mekânından soyutlamış, varoluşundan beri kendi mekânını yaratma eğilimi ise daha bilinçli hale gelmiştir. Gerçeküstücülük, Kübizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Süprematizm gibi modern düşüncenin ruhunu yansıtan sanat akımlarında, genel olarak soyutlama eğiliminin belirgin bir şekilde ön plana çıkması, bu sonucun yansımalarıdır

Buna paralel olarak, ortaçağda tanrının yansımaları kabul edilen sanat eserlerinin sergilendiği, istiflendiği, kutsandığı kiliselerin (kutsal mekânların) yerini; sanatçıyı tanrılaştıran, düşünceyi nesneden soyutlayan ve kutsayan sanat galerileri almıştır. Işıklı, beyaz ve nötr mekânlar olan bu galeriler, adeta hastane gibi bir çeşit doğadan arındırma merkezi olmuştur. Sanat yapıtı, bu galerilerde tıpkı modern insan gibi tam olarak tarafsız, etkisiz, koruma altında, politik bilinçten arındırılmış bir şekilde dış dünyadan –reel mekânından- soyutlanıp koparılmıştır (Yılmaz, 2005, s. 240).

Kültürel bağlamda; doğasından soyutlanma beraberinde *yabancılaşmaya* neden olmuştur. Ortaçağ -skolastik- düşüncesinin yıkılmasıyla birlikte, doğaya egemen olma içgüdüsünün baskınlığı içindeki modern bilimin anlayışının meydana getirdiği sanayi devrimiyle beraber modern insan, icat ettiği makinalar ile yarışmak zorunda kalmış, yoğun çalışma şartları altında, kendi yarattığı makinelerin bir parçası haline gelmiştir. Buna ek olarak; Kapitalizmin yarattığı sermaye, tüketim toplumu yaratmak adına, toplumu gerçeklik düzleminden tamamen soyutlayarak sanal düzlemler -mekânlar- yaratmış, bunun sonucunda modern insan, kendi yarattığı makinelerin ve teknolojisi ile yarattığı irreel mekânların nesnesi haline gelmiştir.

Marks (1818-1883), tarihsel olarak insanın doğa üzerinde artan bir şekilde denetim sağlarken diğer yandan kendisine ve emeğine yabancılaştığını ifade ederken; aydınlanma düşüncesinin bütün temel öncülerini radikal bir eleştiriye tabi tutan Nietzsche (1844-1900), insanı insan yapan yaşam enerjisinin, bilgi ya da bilime dayalı toplumda, zamanla yabancılaşmaya

beraberinde vahşet ve acımasızlığa neden olacağı öngörüsünde bulunmuştur (Şaylan, 2002, s. 119-120).

Nietzsche'ye göre, büyük atılım ve dönüşümün belirleyicisi aslında biyolojik bir süreçtir. Bu biyolojik öge insanın yaşam enerjisidir ve insanın bilgi edinme sürecinin de kaynağıdır... Nietzsche yaşam enerjisi konusunda şöyle bir çözümleme yapmaktadır (Bkz. F. Nietzsche, 1969 ve 1973)¹¹. Yaşam enerjisi, tanımı gereği biyolojik bir özellik olduğundan bireye özgüdür, yani insandan insana farklılık göstermektedir. Buna göre de üstün İnsan olarak nitelenen veya deha sayılan kişilerin yaşam enerjisi, tarihi yapmakta ya da bir başka deyişle insanoğlunun büyük atımlarına kaynaklık etmektedir. Bu çözümlenmeye göre modernleşme (özne merkezli düşünme), yaşam enerjisi üstün olan seçkin bireylerin yönlendirip, gerçekleştirdiği bir dönüşüm olarak nitelenmektedir. İster sıradan insanın ister dâhinin olsun, yaşam enerjisi bir yönüyle yaratıcılığın ve ilerlemenin diğer yönüyle de anarşi, yabancılaşma ve acımasız bir vahşetin kaynağı olmaktadır.(Şaylan, 2002, s. 119-120).

Nietzsche'nin de öngördüğü gibi doğasından soyutlanmış modern düşüncenin yarattığı modern insan, bir zamanlar kendini, düşüncesinin yarattığı soyut-tanrı kavramına teslim ettiği gibi bu sefer de, var olan her şeyi denetimi altına almayı arzulayan modern düşüncesinin yarattığı bilim ve teknolojisine teslim olmuş, sanayi devrimiyle başlayan bu durum, iki dünya savaşı ile sonuçlanmıştır.

Nietzsche'ye göre bilim, Aydınlanma çağının hayırsız evlatlarının sonucusudur ve bu özelliğiyle dünyaya ilişkin geçici yorumlardan sadece bir tanesidir. Ona göre; Aydınlamacı filozofların bilime ve bilimsel ilerlemeye duydukları inanç tehlikeli bir yanılsamadan ibarettir... Modernizm ise körü körüne bilime tapma, dinin yerine geçen sığ bir ikamedir (Robinson, 2000, s. 25-26).

İkinci Dünya Savaşı sonrası, sanayi devrimlerinin yarattığı yabancılaşmanın içselleştirilmesi ile beraber toplumsal denetim ya da uyumlaştırma işlevinin önem ve ağırlığı da ciddi bir biçimde artmış, modern düşüncenin yarattığı kapitalizm, insanın tutum ve davranışlarını yargılayan, düzenleyen, ölçen, değerlendiren, tanımlayan, sınıflandıran, disipline eden, çaresizleştiren, pasifleştiren karmaşık, acımasız baskıcı iktidarlar yaratmıştır.

Devlet genel kanının tersine bütünleştirme teknikleriyle işleyen, bireyleri görmezden gelen ve bütünü ya da bir sınıfın ya da gurubun çıkarlarını gözetken değil; aynı zamanda bireyselleştiren, insanları kurulmuş deneyimlerin öznesi haline getiren, yani “bilinç ya da öz bilgi yoluyla kendi dayattığı kimliğe bağlayan” ve bu yolla denetim altına alan bir iktidardır (Foucault, 2005, s. 20).

Bu durumu “Özne ve İktidar” eserinde *kurulan-özne ve nesnelleşme* kavramlarıyla izah eden Foucault'ya göre; tartışmasız bir gerçeklik olarak kabul edilen modern bilgi formları (bilim), rasyonalite, toplumsal kuramlar iktidar ya da baskı kurma araçları olarak işlev görmüşlerdir

¹¹ Nietzsche, F. (1969). *On the Genealogy of Morals*, London, Nietzsche, F. (1973). *Beyond Good And Evil*, Middlesex.

(Şaylan, 2002, s. 255-256). Bu doğrultuda insan bilimleri (psikoloji, sosyoloji, edebiyat vb.) ve felsefe, insanı nesne olarak ele almakta yani insanı nesneleştirmektedir-yani insan bilginin hem nesnesi hem de öznesi olmaktadır (Şaylan, 2002, s. 259-260). Bu sonuca göre Foucault (1926-1984), öznenin ötekiler tarafından kontrol edilen ve ayrıca kendi bilgi ve bilinci aracılığıyla bir kimliğe bağlanmış olduğunu (O'Farrell, 2006, s. 110), öznenin kurucu bir bilinç olmaktan ziyade kurulan olduğunu savunarak, özneyi merkezsizleştirmiştir (Coşkun, 2010, s. 6).

Diyebiliriz ki, kapitalizmin toplumsal denetim ya da uyumlulaştırma işlevinin ciddi bir şekilde artması, geleneksel felsefenin temel taşı olan bilinç ve bilgi sahibi öznenin, güç ilişkileri tarafından disipline edilmiş bir özneye dönüşmesine neden olmuştur (Şaylan, 2002, s. 268). Böylece bilginin taşıyıcısı ve öznesi olduğunu iddia eden modern insan, bilginin nesnesi olmuş, beraberinde kapitalizmin tüketim nesnesi olmuştur.

Tanrı öldü demişlerdi, şimdi de insanın ölümünü haber veriyorlar... Bu yıpranmış dünyada ve bütün insanlık bundan böyle yaşayacaksa, doğduğu için değil, yaşamaya karar verdiği için yaşayacak. İnsan türü diye bir şey yok artık. Atom bombasının bekçisi olan topluluk doğa düzeninin üstünde bulunuyor, çünkü o, yaşamasından ve ölümünden sorumludur... (Sartre, 1996, s. 54).

Doğasının -reel mekânının- efendisi olma fikrinin sonucu meydana gelen doğasal yıkım ve atomun parçalanması sonrası oluşan soğuk savaşla beraber, insanlığın insan tarafından yok edilebileceği ihtimalinin yarattığı travma, aydınlanmacı bilime ve bilgiye yaklaşımda radikal bir kopuş meydana getirmiş, böylece bir zamanlar doğanın efendisi olmayı düşünen modern insan, bir taraftan Rönesans öncesi -Ortaçağ- döneminde olduğu gibi bilimsel gelişmelerden şüphe duyan, kaygılanan; diğer taraftan primitif döneminde olduğu gibi doğayı kutsayan, doğasıyla uyumlu olmayı zorlayan bir özneye dönüşmeye başlamıştır.

Diyebiliriz ki, kapitalizmin yarattığı iktidarlar ve doğasal yıkımlar sonucunda, bilginin taşıyıcısı ve doğanın merkezinde öznesi olduğunu iddia eden modern düşüncenin *kuran-özne* anlayışının yerini, 20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, bilginin ve doğanın nesnesi, aynı zamanda öznesi olduğunu iddia eden, merkezsiz, *kurulan-özne* anlayışı almıştır. Bu dönüşüme özellikle biyoloji, fizik ve uzay bilimleri alanındaki gelişmeler de dayanak olmuştur. Bu bağlamda, 19. ve 20. yüzyılda başlayan bilimsel gelişmeler, hem yarattığı teknolojilerin beraberinde yarattığı doğasal yıkımlarla kurulan-özne anlayışının dönüşümünü zorlamış hem de bu dönüşümün dayanağı olmuştur.

Örneğin; 19. yüzyılın ikinci yarısında Darwin'in *evrim* buluşuyla beraber, insan ve düşüncesinin bir bütün olarak bulunduğu doğası tarafından; hayvanlar, bitkiler ve hatta cansızlar gibi *rastlantısal* olarak yaratılan, dönüştürülen, şekillendirilen olduğu ve parçası olduğu doğanın nesnelere gibi nesne olduğu gerçeği açığa çıkmış; böylelikle, pozitivist nedensellik ilkelerinin yerine, rastlantısallığa dayalı düşünce biçimi gelişmiş, özne-nesne ayrımı belirsizleşmiştir.

20. yüzyılın başlarında fizikçi Niels Bohr'un öncülüğünü yaptığı *quantum kuramı* ve ilgili bulgular hem pozitivist hem de nedensellik ilkesine büyük bir darbe vurmuştur... Quantum kuramı ile bilgi üretim sürecinde süje-obje ayrımı yıkılmış ve parçacıklar arasındaki etkileşimin nedensellik değil rastlantısallık ilkesine göre yürüdüğü kabul edilmiştir... Süje-obje ayrımının ortadan kalkması ile deney yapan ya da gözlem yapan kişinin (süjenin) de bilgi üretim sürecinin parçası olduğu görüşü yerleşmiştir... Böylece üretilen bilginin konusu, hem bilgisi yapılmaya çalışılan obje hem de üreten süje olacaktır. (Şaylan, 2002, s. 183-184).

Evrime teorisinin yanında *Quantum kuramı*, Einstein'in *görecelilik kuramı*, Heisenberg'in "elektronun yerini saptadığım zaman hızını ölçmem, hızını ölçtüğüm zaman yerini saptıyamam" bulgusu, bir başka deyişle *belirsizlik kuramı* ve gelişen uzay teknolojileriyle beraber, uzaya (kozmosa) bakan merkezci bakışın yerini, uzaydan (kozmosdan) dünyaya ve kendisine bakan, merkezsiz göreceli bakış almış; özellikle felsefi bağlamda, modern döneme kadar süregelen kuram yapan (kuran) özne anlayışının nedensellik ilkesi, kesin olarak yıkılmış; her sorunun zaman ve uzaydan bağımsız tek doğru yanıtı olduğunu öngören pozitivist-merkezci (sabit) özne anlayışı, yerini belirsizliğe, göreceliğe, rastlantısallığa dayalı, özne ve nesne ayrımının ortadan kalktığı, merkezsiz, *kurulan özne* anlayışının hâkim olduğu bir düşünce biçimine bırakmıştır (Şaylan, 2002, s. 183-187).

Kurulan-özne düşüncesinin primitif özellikleri, merkezsizliği, doğacı bakış açısı, rastlantısal ve göreceli tutumu özellikle sanat eylemlerinde ve sanat galerilerinin dönüşümünde belirgin bir şekilde kendini gösterir. Kuran-özne anlayışında, sanatçı ve düşüncesi sanat nesnesinin önünde iken; kurulan özne anlayışında, sanat eyleminin düşüncesi, eylemin nesnesinin önündedir. Bu yönüyle sanatçı, eylemin öznesi değil eylemin nesnesidir. Sanatçı, eyleminin gerisinde, eylemin düşüncesi sanatçısının önündedir. Nitekim 20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde; sanat, sanatçının yarattığı şeyler (nesnelere) değil, eylemi olmuştur; herkesin düşünemeyeceği ama herkesin yapabileceği, anlayabileceği ve katılabileceği bir eylem olmuştur.



Görsel 9. Joseph Beuys, 1974, Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni/ I Like America and America Likes Me, Performance, New York. Erişim: 01. 08. 2018. <https://uploads1.wikiart.org/images/joseph-beuys/i-like-america-and-america-likes-me>.

Örneğin; Kendini heykel olarak tanımlayan dönemin sanatçısı Joseph Beuys'a göre, insan hem özne "sanatçı" hem de nesne "sanat yapıtı" idi. "Her insan bir şeyleri kendisi için belirlemesi gereken bir plastik sanatçıdır." (Harrison, 2011, s. 953) diyen Beuys'a göre, her insan sanatçı olmalı ve eski zamanlarda olduğu gibi toplumsal sorunları çözmeli, dünyayı değiştirmeli, iyileştirmeliydi (Yılmaz, 2010, s. 271-275). Bu iyileştirme, Beuys'un eylemlerinde eski zaman insanları gibi doğaya – reel mekâna- karşı değil, insanın yarattığı kapitalist düzene –irreel mekâna- karşıydı. Başka bir ifadeyle; primitif insan, doğayı –reeli- iyileştirmek adına eylemleriyle kendi irreel mekânını, kendi yeryüzünü yaratırken; Beuys, insan tarafından yaratılan yeryüzünü -irreel mekânı- iyileştirmek adına eylemleriyle doğacı–reel- mekânlar yaratmaya çalışmıştır. Örneğin; Amerikan kapitalizminin altında ezilen Amerikan Yerlilerinin dramlarına açıklık getirmek için "Amerika'yı seviyorum, Amerika da beni" adlı eyleminde, doğayı –reeli- (kendisi ve kurt) kendi seçtiği kapitalizminden yalıtılmış bir mekâna koymuş, bu yalıtılmış mekânda Amerikan yerlisini temsil eden vahşi kurt ile 5 gün boyunca birbirlerini incitmeden yaşayabileceğini kanıtlamış, böylece kendisi ve kurtla beraber nesnesi olduğu doğayı, doğal olmayana karşı savunmuştur.

Germano Celant'ın "Arte Povera" adlı yazısında; hayvanlar, bitkiler ve mineraller de sanat dünyasında rol alır. Sanatçı onların fiziksel, kimyasal ve biyolojik imkânlarına bağlanır... Sadece canlı varlık olarak değil, büyümlü ve muhteşem işlerin üreticisi olarak da hissetmeye başlar... Basit yapısı olan bir organizma gibi, sanatçı kendisini ortama karıştırır, kendisini gizler, şeylere açık kapısını genişletir. Sanatçının temasa girdiği şey yeniden ele alınmamıştır; ona ilişkin bir yargı dile getirmeyi, ahlaki ya da toplumsal bir yargı aramaz, onu yönlendirmez. Onu üstü örtülü ve çarpıcı bir halde bırakır, doğal olaydan töz çıkartır. Bir bitkinin büyümesi, bir mineralin kimyasal tepkimesi, bir nehrin hareketi, karın, çimenin ve toprağın hareketi, bir ağırlığın düşüşü... Canlı şeylerin muhteşem örgütlenişini yaşatmak için onlarla özdeşleşir. Canlı şeyler arasında kendini, bedenini, belleğini keşfeder (Harrison, C. Wood, P. 2011, s. 945).

Aynı dönemlerde (20. Yüzyılın ikinci yarısı) Germano Celant, “Arte Povera” adıyla kaleme aldığı yazısında belirttiği üzere; sanatçılar, doğayı yansıtan imge yaratıcıları değil, doğanın birer parçası olmalı, Onun fiziksel, kimyasal ve biyolojik imkânlarına bağlanmalı, basit bir organizma gibi kendisini ortamla karıştırmalı ve tıpkı bir simyacı gibi doğal varlıkların kökenine inmeli, yeni düzenlemeler yapmalıydı. Önemli olan, doğaya egemen olmak ya da yansıtmak değil, doğayla birlikte yaşamaktı. Sanatçının gerek duyduğu her şey doğada yeterince bulunduğu için, fazladan bir şeyler üretmesine gerek yoktu (Yılmaz, 2010, s. 249).



Görsel 10. Jannis Kounellis, 1969, 12 At /12 Horses, İnstallation in the Galleria L'Attico, Rome. Erişim: 08. 03. 2018.
http://artandphotography-uog.blogspot.com.tr/2017/03/jannis-kounellis-1936-2017_11.html

Bu bağlamda sanat galerileri, öz kabul edilen düşüncenin veya belleğin (irreelin), nesneden veya doğadan (reel mekândan) soyutlanıp konulduğu yer iken, 20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde doğanın (reel mekânın), doğasından soyutlanıp konulduğu yer oldu. Örneğin Kounellis, “12 At” adlı düzenlemesiyle reel mekânı -doğayı- (12 at) , estetik kaygılardan bağımsız, primitif insanı gibi doğal-dolaysız bir şekilde yerini değiştirerek -Reeli, mekânından soyutlayıp kendi seçtiği bir mekânına koyarak- belleğe taşımıştır. Burada görünüm, tıpkı modern öncesi klasik dönemin realist heykelleri ve resimleri gibidir. Fakat reeli, belleğe taşıyan nesne değil mekândır, seçilen mekândır. Heidegger’in deyimiyle; hakikat mekânda açığa çıkmış, bu durumda sanat nesnesi, seçilen mekân olmuştur. Hakikat ise sanat yapıtının doğadaki herhangi bir nesneden farklı olmadığına açığa çıkması olmuştur. Böylece, Modernistlerin metafiziksel tartışmaları da anlamsızlaşmıştır.

Dönemin Süreç Sanatçısı olarak katagorize ettiği sanatçılar da doğayı sanat galerilerine koymuşlardır. Robert Morris, Hans Haacke, Richard Serra, Eva Hesse gibi sanatçılar,

malzeme olarak yağ, kauçuk, ahşap, ot, buz ve talaş gibi rastlantısallığa eğilimli malzemeleri kullanmışlar, bu malzemeleri biçimlendirmek, belli bir nesneye dönüştürmek ya da nesne oluşturacak gibi bir araya getirmek yerine, zaman, yerçekimi, ısı ya da hava gibi doğa güçlerinin rastlantısal etkisine bırakmışlardır (Atakan, 1998, s. 73).



Görsel 11. Eva Hesse, 1970, Başlıksız (halat yapıt) / Untitled (Rope Piece), Halat, sicim, tel üzerinde lateks, iki halat bükümü, boyutlar değişken. Erişim: 20. 08. 2018. <http://hyperallergic.com/wp-content/uploads/2015/05/eva-hesse-untitled-rope-whitney-museum.jpg>.

Eva Hesse, 1970’te Başlıksız (Halat Yapıt) çalışmasında ip, fiberglas, lateks, kauçuk ve yumuşak sentetik malzemelerle oluşturduğu düzenlemesinin, yerçekimi aracılığıyla etkileşime girerek tavandan aşağı doğru esneyerek ve genişleyerek kendi kendine biçimlenmesine olanak tanımıştır (Atakan, 1998, s. 73). Düzenlemesi ile ilgili “Kendimi bütünüyle uyum sağlamak ve anlamayı öğrenmek zorunda kalacağım bir vizyonun içine atmak istiyorum... Çalışmamı belki de henüz var olmayan bir şeye doğru genişletmek istiyorum” (Fineberg, 2014, s. 301) diyen Hesse, imge yaratıp (kuran olarak) kendini gerçekleştirmek yerine, doğanın (reel mekânın) nesnesi yerine geçip devinimine fırsat vererek yaratılan imgeler ve kavramlarla daha önce benzeri olmayan reel bellek-mekânlar yaratıp (kurulan olarak) kendini gerçekleştirmeye çalışmıştır.

Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria, Christo ve Jeanne Claude, Piero Manzoni gibi Yeryüzü Sanatçısı olarak kategorize edilen sanatçılar ise sanat galerilerinden çıkarak yeryüzünü doğal galerilere dönüştürmeyi amaçlamışlardır. Yeryüzü sanatçılarının eylemlerine genel olarak baktığımızda; işlem gören, yontulan, şekil verilen heykelin dünya,

sanatçılarının ise doğa olayları gibi devinimin nesnesi rolünü üstlenerek dünyayı şekillendiren olduğunu görürüz.



Görsel 12. Piero Manzoni, 1961, Dünyanın kaidesi/Socle du Monde, Demir ve Bronz, 82x100x100 cm. Erişim: 02. 08. 2018. <http://www.biennialfoundation.org/wp-content/uploads/2017/05/SocleduMonde.png>

Piero Manzoni, 1961’de bir heykelin kaidesine benzeyen demir ve bronzdan yaptığı dikdörtgen prizması üzerine, baş aşağı şekilde “Dünyanın Kaidesi” yazarak sanat eserini kaide, dünyanın tamamını ise heykel olarak tasarlamıştır. Yeryüzü sanatçılarından Walter De Maria ise 1977 de yaptığı “yıldırım alanı” adlı eserinde, New Mexico’nun güneyinde geniş bir alana 400 adet paslanmaz çelik kazıklar dikerek yıldırımları toplamaya çalışmış, uzaydan bakıldığında da görülen bu eylemde, şekillenen heykel dünya, Walter De Maria ise devinimi gerçekleştiren eylemin ve dünyanın nesnesi olmuştur.



Görsel 13. Walter De Maria, 1977, Yıldırım Alanı/ Lightning Field, Paslanmaz çelik, 1.609,34x1.005,84 m, New Mexico. Erişim: 02. 08. 2018. <https://static.independent.co.uk/s3fs-public/thumbnails/image/2013/08/15/19/56-walterdemaria.jpg?w968h681>

Sonuç olarak; Arte Povera, Yeryüzü Sanatı, Fluxus, Oluşumlar, Gösteri Sanatı, Süreç Sanatı, Beden Sanatı gibi sanat akımlarının içerisinde yer alan sanatçılar, genel olarak; doğaya egemen olmak isteyen, düşüncesini gerçek -reel- kabul ederek doğanın dolayısıyla nesnenin ve sanat nesnesinin önüne alan kuran-özne sanatçıları gibi, aşkın metafiziksel yaklaşımların kısır döngünün çevresinde dolaşmak yerine; sanat yapıtının dâhilerin ürünü olduğu fikrini yadsıyıp kurulan özne olarak primitif insanı gibi doğayla uyum içinde olmaya çalışmışlardır. Başka bir ifadeyle, kuran olarak imge yaratıp kendini gerçekleştirmek yerine, kurulan olup doğayı kullanarak, devinimini izleyerek, doğanın yaratmasına fırsat vererek -yeni imgeler, yeni kavramlar, yeni mekânlar yaratılmasına olanak tanıyarak- kendini gerçekleştirmeyi tercih etmişlerdir.

Tüm bunlardan hareketle diyebiliriz ki; insan, bellek olarak var bulunduğu mekânıyla diyalektik bir ilişki içindedir. Bu diyalektik ilişkide mekân, belleği dönüştürüp şekillendirirken, bellek te mekânını şekillendirmiş, dönüştürmüştür. Bu ilişki ve düşünme biçiminin döngüsü, düz bir çizgide ilerleme biçiminde değil, paradoksal bir sarmalda dengeleme şeklindedir. İnsanın tarihi dönemlerine bakıldığında, kimi zaman materyalist kimi zaman ise metafiziksel düşünce biçiminin ön plana çıkması, bu diyalektik ilişkinin yansımaları; sanat nesnelere ise bu ilişkinin ve yansımaların, somut kanıtlarıdır.

3. BÖLÜM

BELLEĞİN MEKÂNI

3.1. YARATIM SÜRECİNDE BELLEK-MEKÂNIN YENİDEN YAPILANDIRILMASI

Bellek –gariptir!- somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla süreyi kaydetmez. Yıkılıp gitmiş süreleri yeniden yaşayamayız. Bu süreleri ancak düşünebiliriz. Soyut, her türlü genlikten yoksun bir zamanın çizgisi üstünde düşünebiliriz ancak. Uzun yalnızlıklar sonunda somutlaşmış süre fosillerini mekân sayesinde, mekânın içinde buluruz (Bachelard, G. 1996, s. 37).

Bachelard, belleği zamandan kurtararak, onun bir mekân olduğunu açığa çıkartır. Bellek, geçmiş zamanı işaret etse de Bachelard’ın da belirttiği gibi süreyi kaydetmez. Diyebiliriz ki zaman, bellekte kavramını yitirir.

Bergson’un bellek kuramına göre, anımsanan şeyler bellekte yaşar ve böylece şimdideki şeylerle girişim halindedir. Geçmiş ve şimdi, karşılıklı dışsal değildir, bilincin birliği içinde karışmıştır (Russel, 1996, s. 172). Geçmişin karışması Bachelard’ın “Mekânın Poetikası” eserinde, ruh bilimsel çözümlenmelerinde sık sık belirttiği üzere duygusal parçalanmalara neden olur. Nitekim rüyalar, bu parçalanmaları biçimsel olarak yansıtan soyut yansımalarıdır.

Bellek, ne algıdır ne de kavram, ama bunlardan birisinin, geçen zamanın koşullanmış bir durumu ya da eğilimidir. Şimdiki zamanın belleği yoktur; çünkü şimdiki zaman yalnız algının, gelecek yalnız beklentinin ve geçmiş de yalnız belleğin amacıdır. Bu nedenle tüm bellek, geçen zamanı işaret eder (Bergson, 1997, s. 7).

Geçmişte olan her şey, zorunlu olarak şimdi içinde yeniden kurulur, geçmişin her anı yeniden kurulur, geçmişin her anı yeniden yaratılır (Urry, 2015, s. 18). Diyebiliriz ki Bellek, *geçmişin şimdide yaşadığı bir yerdir*¹²; geçmiş yaşantıların, izlenimlerin, anıların; görselleriyle, işitselleriyle, kokularıyla, dokunsallarıyla beraber saklandığı, istiflendiği ve her seferinde tekrar tekrar kurulup yeniden şekillendirildiği bir mekân aynı zamanda bir *yetidir*¹³.

¹² Bergson’a göre geçmişin şimdide yaşandığı yer bellektir. Bkz: Russell, B. (1996). *Batı Felsefesi Tarihi III* (M. Sencer, Çev.). İstanbul: Say Yayınları, s. 159.

¹³ Bellek: Geçmiş saklama ve yeniden meydana getirme yetisi... Bir bilinç işidir... Bkz: Hançerlioğlu, O. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s.27.



Görsel 14. Sarkis Zabunyan, 1986, Çaylak Street/Çaylak Sokak, Installation, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul. Erişim: 04. 05. 2018. http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/Sarkis_1986-Caylak-Sokak-Istanbul.jpg

Geçmişini şimdide yeniden kuran bellektir. Yerleştirmeleriyle belleğin yerine geçen Sarkis, geçmişini şimdiye taşır. Mekân ve Bellek kavramları, çalışmalarının ana kaynağını oluşturan Sarkis, düzenlemeleri ile kaybolan anılarını günümüze taşıyarak tekrar canlanmasını amaçlar. Sarkis'in çocukluğundan kalan anılarını anlattığı ve doğduğu sokağın adını verdiği "Çaylak Sokak" adlı sergisinde (Görsel 14), büyüdüğü evdeki objeler -geçmişe ait belleği- gerçek bir mekânda hayat bulur. Sergide, kayıt bantlardan oluşturulmuş heykeller, geçmişe atıfta bulunurken bantların çağrıştırdığı ses, duyma, dinleme kavramları ile metafor yapan Sarkis, "şu an" ve "şimdi" ye de bir çağrı yapar.



Görsel 15. Sarkis Zabunyan, 2005, Bir Kilometre Taşı/A Milestone, AKSM, İstanbul. Erişim: 20. 08. 2018. <http://v3.arkitera.com/v1/sanat/2005/04/haberler/Hafta04-10/sarkis.jpg>

Gerçekte (dışarda), geçmiş diye bir şey yoktur. Ama bellekte (içerde) vardır. Bellek, geçmişin zaman dilimlerini karıştırırsa da, bazı an'ları yani, o an'ı -geçmişteki şimdileri- unutmaz. Sarkis de unutmaz. “Bir Kilometre Taşı” adlı Çalışmasının bir bölümünde (Görsel 15) renksiz fotoğraflar ve renkli elbiseleri mekânda bir araya getirerek hem geçmişi hem de geçmişin şimdisine gönderme yapar.



Görsel 16. Sarkis Zabunyan, 2010, Passages/Pasajlar, Brancusi'nin Atölyesinde Stravinski'nin Bahar Ayiniyle Dans Eden Kriegshats, Pompidou, Paris. Erişim: 28. 08. 2018. <https://www.google.com.tr/search?q=sarkis+zabunyan&tbm=isch&tbs=rimg:>

Sarkis'in düzenlemelerinde kayıt bandı önemli yer tutar. “Kayıt” terimi rezervleme fikrini belirtir. Kayıt etmek istiflemek, aslına sadık kalarak kopyalamak amacıyla verileri belleğe almak anlamına gelir. Manyetik bantların sergilenmesi, Sarkis'e göre, her zaman depolanan bir bellek, bir rezervleme olan sanat eserinin bir tür antolojisini oluşturur (Fleckner, 2005, s. 164). Teyp, kayıt bantlarıyla oluşturduğu yerleştirmeleriyle, zamanı mekânda görselleştiren Sarkis, şimdinin mekânını, geçmişin görüldüğü ve hayal edildiği bir yere dönüştürür.

“Mekânın ışığını azaltarak yıldızlara ya da havai fişeklere benzetmeye çalıştım. Işığı tek işlevi işleri aydınlatmak değildi, ışık bir nesneye dönüşüyor, gökyüzüne bakıldığı gibi bakılıyordu ışığa.” (Fleckner, 2005, s. 72).

Sarkis

Sarkis için heykel bir mekânın hacmiyle oynamaktır. “Sarkis, mekânı ışıkla, görsel malzemeyle yontar” (Fleckner, 2005, s. 73). Işığın renkleri (kırmızı-yeşil-sarı) bir geçmişe, bir duyguya, bir imgeye karşılık gelir. Sarkis'in ışıkla yonttuğu mekânlar, devinimsizleşerek bir rüya mekânına dönüşür.

Sarkis, yerleştirmelerini gerçekleştirdiği mekânlarda video monitörüyle birlikte görüntüden gelen ışığı da kullanır (Fleckner, 2005, s. 76). Görüntüden gelen ışık hem geçmişin filme çekilmiş belleğini şimdide mekâna yayar hem de belleğin yansımaları olan yerleştirmelerin (bir araya gelen heykeller) üzerine yayılarak *reel mekâni* (şimdiyi), geçmişin geçmişlerinin de bir araya geldiği, sonsuzluk duygusunu içinde barındıran bir mekâna; *bellek-mekâna* dönüştürür.



Görsel 17. Sarkis Zabunyan, 2009, Site, İstanbul Modern. Erişim: 22. 08. 2018. <https://www.google.com.tr/search?q=sarkis+zabunyan&tbm=isch&tbs=ring:>

“İmge” dediğimde, bu imgeyi mekânsız olarak düşünmüyorum. Kafamda mekân olması gerekiyor... Serginin o mekânın içinde yolculuk yapacağını biliyorum, o halde mekân imge oluyor, imge de mekân (Fleckner, 2005, s. 122).

Sarkis

Sarkis, imgelemine aldığı bir parçayı değil belleğindeki tüm parçaları, arkeolojik kazı yapar gibi bulup bir araya getirir. Esasen belleğin kendisini yaratır. Bir depo, bir oda veya bir müzenin katları ya da odacıkları Sarkis’in belleğinin mekânı, mekân içi yerleştirmeleri de Sarkis’in imgelemine aldıkları olur. Sarkis’in yerleştirmelerini yaptığı mekânlar, hem imgeleri birleştiren bellek hem de imgelemin kendisi olur. İmgeler, Sarkis’in mekânlarında sanki dışarı çıkmayacakmış hep içerde kalacakmış gibi durur, imgelem halinde durur. Sarkis’in yerleştirmelerini yaptığı bir mekânın içine girildiğinde aslında belleğin mekânına, belleğin müzesine girilmiş olur. Geçmişin renkleri, nesnelere, kokuları, sesleri, görüntüleri, duyguları Sarkis’in yerleştirme yaptığı mekânlarda –müzelerde- şimdide buluşur. Mekân geçmişin şimdide yaşadığı yer olur.

“Benim işlerimde aktör yok, aktörler benim yarattığım figürler. Giysiler, fotoğraflar, filimler, ışıklar... Dolayısıyla gelen kişiyi, kapıdan içeri girdiğinde şekillendiriyorsun. Bu, bir şiire girmek gibidir.” (Altuğ, 2006, s. 4).¹⁴

Sarkis

Bellek bir düşünme yeridir. Aynı zamanda geçmişin kokularını, renklerini, görsellerini, dokunsallarını birbiri içinde sürekli dönüştüren, imgeleştiren, doğal olarak şiirleştiren bir mekândır. Sarkis’in yerleştirmeler yaptığı mekânlar da bir düşünme yerine, düşüncenin şiirleştiği, Bachelard’ın “Mekânın Poetikası” eserinde belirttiği gibi *şiirsel imge* yaratılan bir yere dönüşür (1996, s. 7-33). Yine Bachelard’ın deyiimiyle, geçmişin sergilendiği bir *tiyatro sahnesine* dönüşür.



Görsel 18. Sarkis Zabunyan, 2009, Site, İstanbul Modern. Erişim: 22. 08. 2018. <https://www.google.com.tr/search?q=sarkis+zabunyan&tbm=isch&tbs=rimg>:

Sakis yapıtlarını bir tiyatro oyunu, bir sinema filmi, bir senfoni gibi katmanlar halinde yaratır ve çeşitli nesnelere zamanı gözeterek yeniden yana yana getirir. Sinemayı, müziği ve felsefeyi işlerine çağırır (<http://www.sarkis.fr/en/q>). Seyirciler, Sarkis’in belleğine –tiyatro sahnesine- girdiğinde, yerleştirmelerinin bir parçası olur. Bu yer, hem Sarkis’in düşünme ve seyir yeri hem de seyircinin Sarkis’i düşünme ve seyir yeri olur.

Tiyatrodan söz ettiğimiz zaman, bir yerden ötekine göç eden kumpanyalara ben burada daha yakınım... Devamlı yaptığım işlerle yer değiştiririm. Bu göçebelik işlerimin bir aynası. Nereli olduğu bilinmeyen bir yazar-düşünür var, takma adı Hâkim Bey. Kendisi, bir tür korsan gibi, hiçbir yerde yılanmadan, sürekli yer değiştiren, yaşamdan yana bir tavır alıyor. Benim için korsan adacıklar, müzeler oluyor, yapıtlarım sürekli, o değişik müzelerde sürekli yeni icralarla yaşıyor (Altuğ, 2006, s. 12)¹⁵.

Sarkis

¹⁴ Bkz: Zabunyan, E. (2010). *Sarkis: Ondan Bize* (M. Haydaroglu, O. Türkay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 80-82

¹⁵ Bkz: Zabunyan, E. (2010). *Sarkis: Ondan Bize* (M. Haydaroglu, O. Türkay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 80-82

“İnsan her zaman belleğiyle bir yerden bir yere gidiyor, her zaman beyniyle bir yerden bir yere gidiyor - ve bulunan yer bellek. Bu noktadan yola çıkarak sürekli bir yerlere gidiyorum.” (Fleckner, 2005, s. 130).

Sarkis

Sarkis, tıpkı bir korsan gibi dünyayı gezer. Sarkis ile beraber belleği de dünyayı gezer. Nasıl ki bellekte imgeleme alınanlar sürekli değişiyorsa, Sarkis’in yerleştirmeleri de tıpkı belleği gibi değişir. Sarkis, sürekli değişen ve hep yenilenen yerleştirmeleriyle, yıllardır biriktirdiği ve yaşattığı eserleri, giysileri, heykelleri, nesnelere, vitrayları, neonlarıyla donattığı büyümlü mekânlarda yeniden yaratır.



Görsel 19. Sarkis Zabunyan, 1989, Çaylak Sokak “Yeryüzü Büyücüler” İçinde / Çaylak Street in “Magicians of the Earth”, Centre Georges Pompidou, Paris. Zabunyan, E. (2010). Sarkis: Ondan Bize/Sarkis: From Him to US (M. Haydaroglu, O. Turkey, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.109.

Normalde müzeler, geçmişin şimdide sergilendiği, daha doğrusu durdurulduğu - dondurulduğu- yer iken Sarkis’in müzeleri tıpkı bellek gibi geçmişin sürekli değiştirildiği, dönüştürüldüğü; ışığıyla, sesiyle, müziğiyle yaşayan, kokusuyla nefeslenen canlı yerlerdir; daha önce doğmuş, dönüştürülüp yeniden yaratılan geçmişin aktörleri ile yeni yaratılan aktörlerin bulunduğu yerlerdir. Örneğin 1986’da İstanbul’da gerçekleştirdiği ilk sergi olan “Çaylak Sokak” tam anlamıyla Paris’e taşınır (Zabunyan, 2010, s. 108) ve Sarkis ile beraber dünyayı gezdikten sonra 2009 da, bir fotoğraf olarak tekrar İstanbul’a gelir (Görsel 19-20) ve gezmeye devam eder.



Görsel 20. Sarkis Zabunyan, 2009, Site, İstanbul Modern. Erişim: 22. 08. 2018. <https://www.google.com.tr/search?q=sarkis+zabunyan&tbm=isch&tbs=rimg:>

Sarkis, sanat eserinin kişisel belleği olduğu kadar ortak belleği de depolayıp işlediği özel bir form bulmuştur. İnsanlık tarihi Sarkis'in işlerinde daima merkezi bir yer tutar. Yerleştirmelerinin her kuruluşunda ortaya yeni bir bileşim çıkar; sanatçının dünyanın dört bir yanına yaptığı yolculuklardan kimi işleri için on yıllar boyunca beraberinde gezdirdiği nesnelere yeniden gruplanarak ve sürekli biçim değişikliğine uğrayarak daimi bir akışın öznelere olurlar (Fleckner, 2005, s. 7-9). Sarkis'in yerleştirmeleri gezdikçe dünya kültürleriyle zenginleşir ve dönüşmeye devam eder.



Görsel 21. Sarkis Zabunyan, 2013-2014, Kırmızı Kraliçe, Mona / The Red Queen, Mona, Hobart, Tasmanya, Erişim: 18. 09. 2018. <https://www.widewalls.ch/artist/sarkis/>

3. 2. UYGULAMALARDA EV-BELLEK İLİŞKİSİNDE YENİDEN YAPILANDIRMA

“Bellekte Kalan” isimli düzenlemelerle tekrar tekrar kurulup yeniden şekillenen belleğin (geçmişin) görselleri, dağıtılabılır ve yeniden düzenlenebilir parçalar kullanılarak şimdide yeniden yaratılmaya çalışılır. Bu parçalarla oluşturulan düzenlemelerde, imgelemin ve belleğin işlevleri birbiriyle yer değiştirir. Böylece, gerçeğin işleviyle gerçekdışının işlevleri bir araya getirilir. Reel ile irrelinin işbirliği sonucu yaratılan imgelerle belleğin anatomisi açığa çıkartılmaya çalışılır.



Görsel 22. Levent Yazıcı, 2014, “Bellekte Kalan-Bulmaca”, Düzenleme, Tuğla, Kumaş, 40x40x40 cm, Hacettepe Üniversitesi.

“Bellekte Kalan” isimli düzenlemeler genel olarak, çocukluğun “Kejê’nin Evinin” bellekte kalan düşünün yansımalarıdır. Düzenlemelerle belleğin imgelemine aldıklarının parçalanmışlığı, istiflenmişlığı, sıkıştırılmışlığı, yabancılığı, zamansızlığı açığa çıkartılır. Bu yönüyle belleğin dışavurumunu yansıtmıştır. Rüyalar belleğin dışavurumunun soyut yansımaları ise, “bellekte kalan” düzenlemeler de rüyanın somut yansımaları olmuştur.

“Filozof, dışarı ve içerisi söz konusu olduğunda, varlığı ve varlığı olmayı düşünür. En derin metafizik böylelikle, örtük bir geometrinin içinde, düşünceyi –istese de istemesek de-mekânsallaştıran bir geometrinin içinde kök salmış olur” (Bachelard, G. 1996, s. 225-226).

Görsel 22-23-24’de kullanılan tuğlalar, çocukluğun geçtiği evin (Kejê’nin Evi) dış cephesinin üstüne sıva atılmamış yığma tuğlalardandır. Tuğlaların içine yerleştirilen ve resimsel izlenim

veren tuğlalara sarılı desenler ise geçmiş zamanın iç mekânındaki bir sedirin imgesidir. Geometrik parçalar (Lego) ile oluşturulan geometrik formlarla iç ve dış mekân birbirine geçmiş, birbirine karışmıştır. Böylece; tıpkı belleğimizde olduğu gibi şimdide de iç ve dış mekân aynı anda düşünülebilir, düşlenebilir olur. Parçalı bellek, şimdi de bütünleşir. Bellek somuta indirgenip kendine bakılır bir forma dönüşür. Diğer bir deyişle düzenlemeye bakıldığında belleğe bakıyormuş izlenimine kapılırız. Böylece bellek (geçmiş) şimdiye taşınmış olur. Diyalektik olarak şimdi de geçmişe taşınmış olur. Geçmişle ilgili anılarımıza gideriz.



Görsel 23. Levent Yazıcı, 2014, “Bellekte Kalan- Sevgili”, Düzenleme, Tuğla, kumaş, Naftalin, 30x100x70 cm, Hacettepe Üniversitesi.

Normalde içeri somut, dışarı ise engin kavramlarıyla ifade edilir. Fakat burada, dışarı ve içerisi düzenlenebilir geometrik formlarda bütünleşip hem engin hem de somut olmuştur. Burada somutluk taşınabilir geometrik formlardır. Enginlik ise, parçaların tekrar tekrar düzenlenebilir olmasının düşüncede yarattığı sonsuzluk duygusudur. Böylece hem içerde (bellekte) hem dışarda (şimdide) olma duygusu oluşur. Bu bağlamda hem geçmişte hem de şimdi de olmak izlenimi yaratılmak istenir.

Düzenlemelerde, anılara gitmek için, eş deyişle anıların gelmesi için en işlevsel duyu organı olan koku kullanılır. Kejé'nin evinin kilimlerinin desenlerini koruyan aynı zamanda evin (belleğin) kokusuna dönüşen naftalin kokusu, belleğin (Kejé'nin evinin) desenlerini de koruyarak geçmiş (bellek) ile şimdi arasında zaman tüneli olur.

“Birden karşıma, lambasıyla bir oda çıkıverdi, neredeyse içimde çarpan bir oda. O anda o odanın bir köşesiydim, ne var ki, pencere kapakları varlığımın farkına varıp kapandı” (Bachelard, 1996, s. 155-156).

Rilke

Bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın sıkışıp büzüşmek istediği her küçük mekân, imgelem için bir yalnızlıktır. Köşe öncelikle, bize varlığa özgü değerlerin ilkini, hareketsizliği sağlayan bir sığınaktır. Köşe bir tür yarı hücredir, yarısı duvar, yarısı kapı bir hücre. Köşesinde dinginlik olma bilincinden, bir hareketsizlik yayılır. Bir köşeye sığındığımızda, kendini iyice gizlenmiş olarak duyumsayan bedenin çevresinde düşsel bir oda oluşur. (Bachelard, 1996, s. 154-155).



Görsel 24. Levent Yazıcı, 2014, “Bellekte Kalan-Şark Köşesi”, Düzenleme, Tuğla, Kumaş, 75x75x105 cm, Hacettepe Üniversitesi.

“Doğduğumuz ev içimizde, çeşitli oturma işlevlerinin hiyerarşisini kazınmıştır. Biz o evin oturma işlevlerinin diyagramıyızdır” (Bachelard, 1996, s. 33). Kejé’nin evinin en büyük odasında bir tane köşeli sedir vardır. Köşeli sedirin köşesi evin makamıdır. Köşeli sedirin köşesi; evin en kıdemlisi, en yaşlısı, aynı zamanda evin lideri ve en yalnızıdır. “Bellekte kalan- Şark Köşesi” isimli düzenlemede, geçmişteki köşeli sedirin imgesi, geçmişin dış mekânıyla karışarak yalnızlaşmış, düşsel bir köşe olmuştur. Düşsel köşe, yalnızlığın imgesi olmuştur.

“Hafıza-mesafe; geçmişle ilişkimiz, geçmişe yönelik devamlılık değil de kopukluğun açığa çıkmasıdır” (Nora, Pierre. 2006, s. 29).

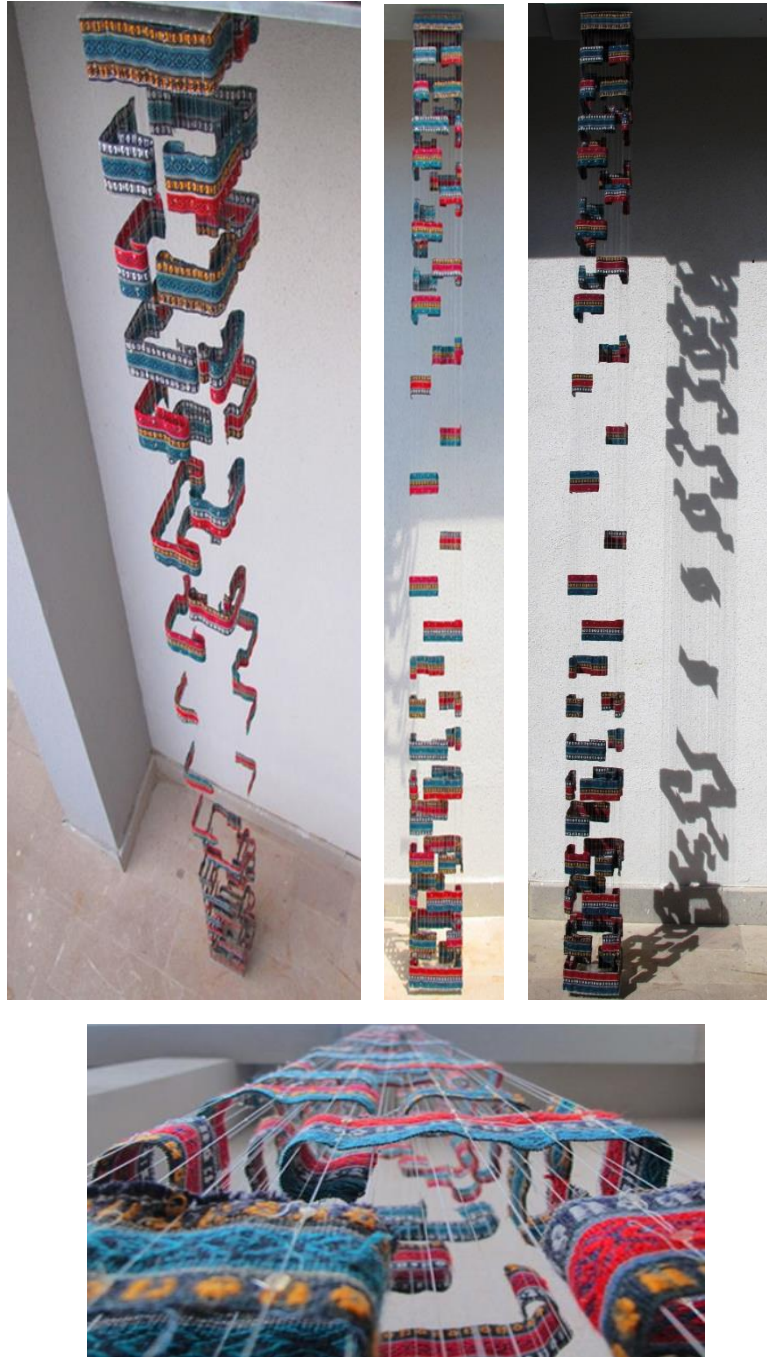
Geçmişin tiyatrosu olan belleğimizin dekoru, kişileri baskın rolleriyle korur. İnsan bazen zaman içinde kendini tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey, varlığın durağanlık kazandığı mekânlar içindeki bir dizi bağlanmalardır yalnızca; geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte bile, yitirilen zamanın peşine düştüğünde, zamanın akışını “durdurmak” isteyen varlığın (Bachelard, G. 1996, s. 36).



Görsel 25. Levent Yazıcı, 2014, “Bellekte Kalan- Parça Parça”, Düzenleme, Şeffaf Pleksi, Misina, Kumaş, 30x100x70 cm, Hacettepe Üniversitesi.

Belleğimizde düşlerimizi saklarsak, zamanın gecesinde yitip gitmiş ev, karanlıktan parça parça çıkar. Onu düzene sokmak için bir şey yapmamız gerekmez. Varlığı, kendi içtenliğinin temeli üstünde, iç yaşamın yumuşaklığı ve belirsizliği içinde yeniden kurulur. Akışkan bir şeyler anılarımızı birbirine bağlar gibidir. Geçmişin bu akışkanında eriyip gitmişizdir. (Bachelard, G. 1996, s. 80).

“Anılar devinimsizdir; her biri, yerleştiği ölçüde sağlamca tutunur yerine” (Bachelard, G. 1996, s. 37).



Görsel 26. Levent Yazıcı, 2014, “Yabancı”, Düzenleme, Misina, Bez Parçaları, 20x20x400 cm, Hacettepe Üniversitesi.

“Parça Parça” ve “Yabancı” isimli düzenlemelerde (Görsel. 25-26) anılar -bellekte kalanlar- tıpkı Bachelard’ın *Ev-Bellek* Metaforunda olduğu gibi, mekâna -belleğin mekânına- bağlanır. “Parça Parça” da geçmişteki *-Kejé’nin Evindeki-* sandalye ve sehpa imgesi, tiyatral bir düzenlemeyle bulunduğu odanın (belleğin) görselleriyle (kilim, halı, sedir, duvar) karışık akışkan bir mekânda belli-belirsiz, parça parça yeniden kurulur. Geçmiş şimdide eritilir.

“Evle ilgili anıları anımsarken onlara düşsel değerler katarız: Hiçbirimiz hiçbir zaman gerçek tarihçi olamayız, her zaman biraz şairizdir” (Bachelard, 1996, s. 34).

Evin (belleğin) en çok değer verilen yanı nedir? Diye sorulmuş olsaydı. Şöyle cevaplardık: Ev düşü barındırır, düş kuranı korur; ev dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar. Düşün yaşandığı yerler imgelerimizde yeni kurduğumuz bir düşün içinde kendiliğinden yeniden kurulur. Geçmişte oturduğumuz evler içimizde ölümsüzleşmiş olduğundan, eski evlerin anılarını düş gibi yeniden yaşarız (Bachelard, G. 1996, s. 34).



Görsel 27. Levent Yazıcı, 2014, “Bellekte Kalan-Düş”, Düzenleme, Tuğla, Kumaş, Misina, 20x20x300 cm, Hacettepe Üniversitesi.

“Barınan varlık, barınağının sınırlarını, diyalektiklerin en bitmez tükenmezi içinde duyarlılaştırır. Evi gerçekliğin içinde; düşüncelerini ve düşlerinin sanallığı içinde yaşar” (Bachelard, 1996, s. 33).

Düşler bazen belirsiz bir geçmişin, tarihlerden kurtulmuş bir geçmişin içine öylesine derin dalar ki, doğduğumuz eve ait net anıların bizden uzaklaştığı izlemine kapılırız. Bu düşler, düş kurarken şaşırtır bizi. Yaşadığımız o yerde yaşadığımız şeyleri yaşayıp yaşamadığımızdan kuşkuya düşeriz. Geçmişimiz bir başka yerdedir (Bachelard, G. 1996, s. 81). Zamansız bir yerdedir. Bu yer, tüm geçmiş zamanların parça parça biriktiği ve karıştığı, esasen bize yabancı bir yerdir. Bu yüzden geçmişimizi düşünürken, geçmişimize bakarken veya onu bir sanat nesnesinde yeniden yapılandırırken, kendi varlığımızın da parçalara ayrıldığı izlenimine kapılırız.



Görsel 28. Levent Yazıcı, 2014, “Düş” ve “Yabancı” düzenlemelerinden karma kesitler.

“Yabancı” ve “Düş” isimli (Görsel. 26-27) kolonlar, mekânı ayakta tutan bir kolon gibi bir yerde durmaz. Anıların bellek-mekâna ihtiyaç duyduğu ve tutunduğu gibi düş olarak kendini geçmişin belirsizliği içinde (belli-belirsiz) mekânın akışkanlığına bağlar, ona tutunur. Kendisiyle beraber bulunduğu mekânı da rüya gibi parçalar. O yer (Kejé'nin Evi), tıpkı rüya gibi ne bulunduğu ne de bulunmadığı yer olmuştur. Mekân ona yabancı, o da parçalanmış bir rüya olarak mekânın yabancısı olmuştur.

“Başımızı soktuğumuz bütün evlerin ötesinde, içtenlikli ve somut bir öz çıkarabilir miyiz ?” (Bachelard, 1996, s. 31).



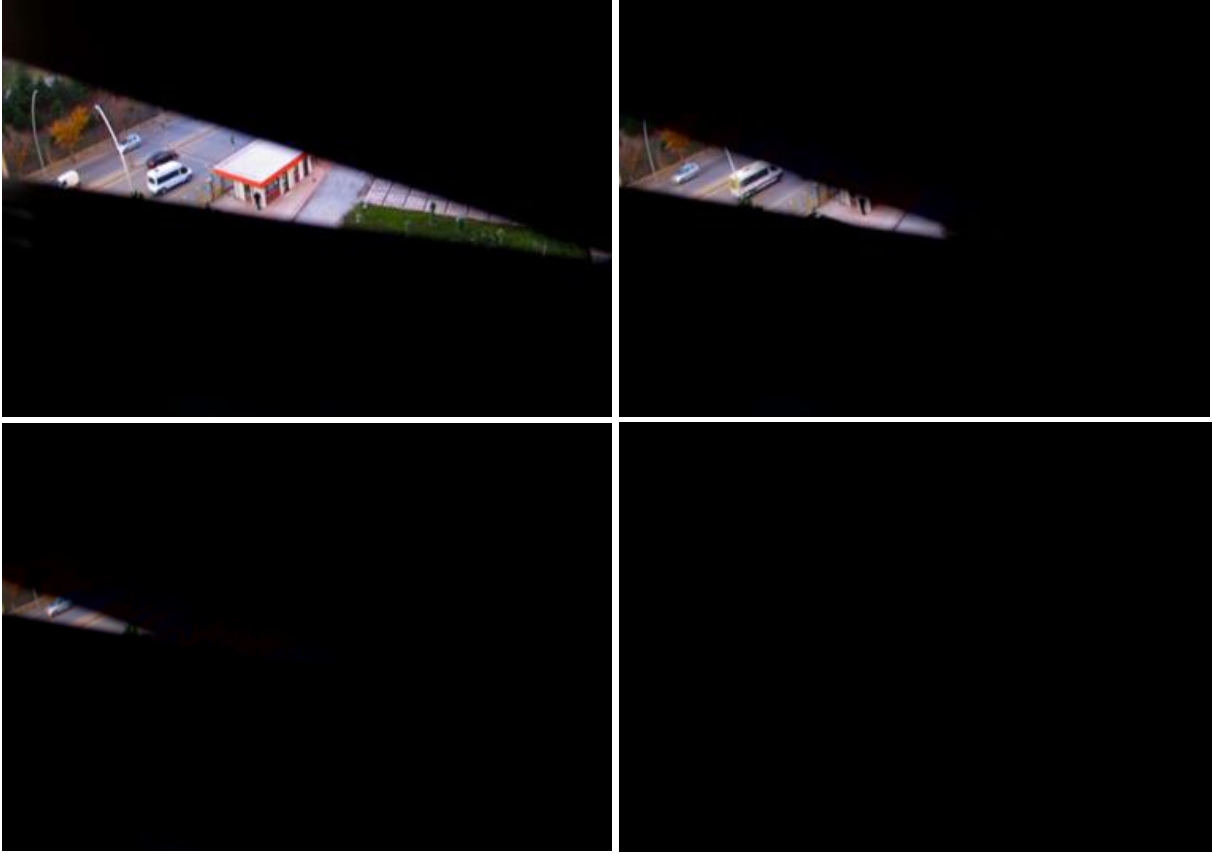
Görsel 29. Levent Yazıcı, 2014, “ İstif -Bellek”, Düzenleme, İstif Poşet, Tuğla, Kumaş, 40x60 cm, Hacettepe Üniversitesi.

“İçinde oturduğumuz ev, anıların ötesinde, fiziksel olarak içimize kaydedilmiştir” (Bachelard, 1996, s. 42). “İstif- Bellek” düzenlemesinde (Görsel 29), belleğin birbirine karışmış kayıtlarının bir kesiti açığa çıkarılır. Ortaya çıkan, esasen bir düş kesitinin imgesidir. Düzenlemeyle geçmişin düşü (rüyası), istif poşetinde havası alınan bir konserve gibi korunur. Konserve gibi dondurularak taşınabilir ve saklanabilir bir forma dönüşür. Kesiti alınan düş, Kejé'nin evinin özü olur. Yakalanan öz, İstiflenmiş taşınabilir form sayesinde, kendisine yabancı, kendi zamanından yoksun reel bir mekânda saklanabilir, arşivlenebilir olur.



Görsel 30. Levent Yazıcı, 2014, “İstiflenmiş zaman”, Düzenleme, çocukluktaki elbiseler ve oyuncaklar, 20x35 cm, Hacettepe Üniversitesi.

“Zaman tek bir gerçekliğe sahiptir, an’ın gerçekliğine. Başka deyişle, zaman iki boşluk arasına asılı, anın üstünde toplanmış bir gerçekliktir. Zaman yeniden doğabilir kuşkusuz, ama önce ölmesi gerekir” (Bachelard, 1997, s. 59).



Görsel 31. Levent Yazıcı, 2015, “ Bir varmış... Bir yokmuş... ”, Video, Uğultular Sergisi, Hacettepe Üniversitesi.

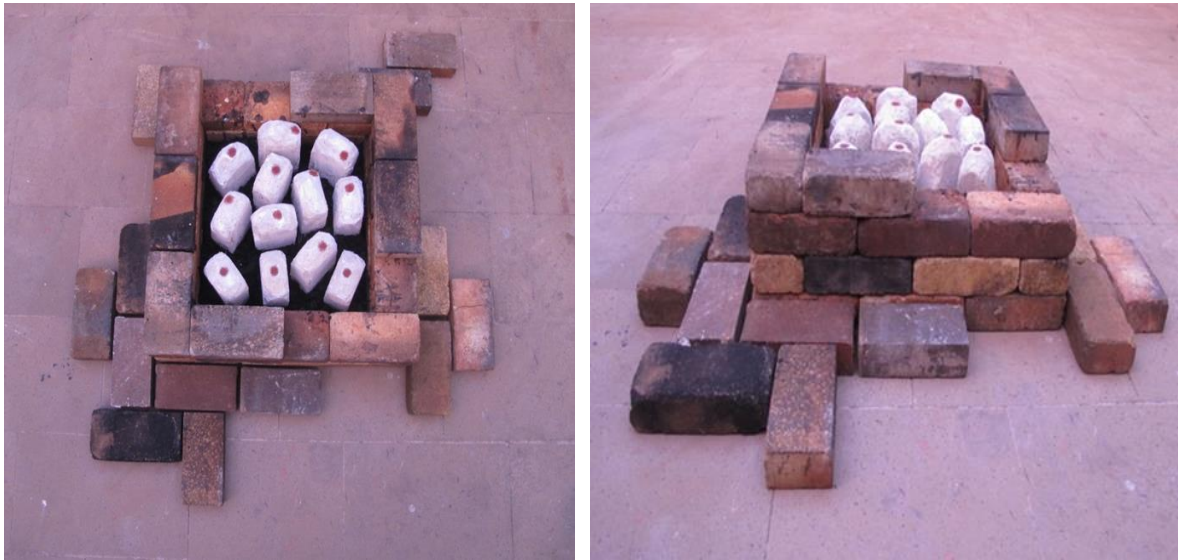
İnsan gözlerini açar, gerçek aydınlık - rüya karanlık. İnsan gözlerini kapatır, gerçek karanlık - rüya aydınlık. Sonra gözlerini açar, yaşam gerçek - gerçek bir aydınlık bir karanlık. Görsel 31’deki video çalışmasında, bir biri ardına gelen aydınlık ve karanlık imajlar, geçmişin ve şimdinin paradoksal döngüsünü yansıtır. Art arda gelen ve sergi boyunca tekrar eden karanlığın ürkütücü tok sesi ile aydınlığın gürültüsü, birbirini peş peşe takip eder. Zaman, belleğin giyotini olur. Sesler ve görüntüler, her kapandığında *rüya* her açıldığında *gerçek* olur. Her kapandığında geçmiş her açıldığında şimdi olur. Bir yok olur bir var olur. Birbiri ardına gelen, her seferinde yerinden edilen ve tekrar yerine konulan iki farklı ses ve seslerin karanlık ve aydınlık imajları, amansız bir hastalığın baş ağrısı gibi belleğin uğultuları olur. Zaman geçtikçe, mekânı teslim alan sesler ve görüntüler, geleceğin de uğultuları olacaktır.

Geçmişin tiyatrosu olan belleğimizin dekoru kişileri baskın rolleriyle korur. Mekân peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar (...) Bellek –gariptir!- somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla süreyi kaydetmez... Bu süreleri ancak düşünebiliriz... (Bachelard, 1996, s. 36-37).

“Evlle ilgili imgeler iki yönde ilerler: Biz onların içinde olduğumuz ölçüde onlarda bizim içimizdedir” (Bachelard, 1996, s. 28). Görsel 32’deki yıkıntı ve parçalanma, hem reelin (dışarı) hem de içsel durumun metaforlarıdır. Bu parçalar, her zaman yeniden bir araya getirilebilir. *Kül kutusu* içindeki sargı bezine sarılı taşlar, varlığın–yaşamın imgeleri olmuştur. Özne-yaşam, geçmişin bir tiyatrosunun dekorunda, bir kutuda -bellekte- gerçek bir mekânda zamana sıkışır. Burada somut süre kaydedilmez (ancak düşünebiliriz).

Mekân, dışardaki içerdilik olan o korkunç şey, gerçek mekân işte budur ve onu kavrayamazsınız... Korku dışardan gelmiyor. Eski anılardan da oluşmuyor. Geçmiş yok. Fizyolojisi de yok. Korku burada varlığın ta kendisi. Öyleyse nereye kaçmalı, nereye sığınmalı? Hangi dışarıya kaçabiliriz? Hangi barınağa sığınabiliriz? Mekân “korkunç bir dışardalık – içerdelikten” başka bir şey değil. Bachelard, 1996, s. 230-231).

Özne (Kurban), kül kutusunun (Krematoryum) -belleğin- duvarlarıyla karışıp geçmişin belirsizliğinde ona tutunur, onunla bütünleşir, taş olur, kül olur, karanlık olur. Küller, yanan taşlar, sargılı taşlar, yaşanmışlıklar, sarılmışlıklar parça parça yeniden kurulur, aydınlık olur. Bir yok olur bir var olur, bir düş olur bir gerçek olur. Zaman anlamını yitirir. *Kejé'nin evi*, geçmişin kara kutusu olur, bulmacası olur. Sonsuz olur, *bellek olur*. Varlığın ve yokluğun mekânı olur, *özne olur*.



Görsel 32. Levent Yazıcı, 2018, “Kül kutusu”, Düzenleme, Tuğla, Sargı Bezi, Kül, 60x60x30 cm



Görsel 33. Levent Yazıcı, 2014-2018 “Sevgili Kejë” Düzenlemeler, Hacettepe Üniversitesi.

SONUÇ

“Dışardan kendini sağlam bir merkezmiş gösteren Sarmal varlık, kendi merkezine asla ulaşamayacaktır. İnsanın varlığı, sabitlenmemiş bir varlıktır.” (Bachelard, 1996, s. 228).

Gerçek şimdidedir. Şimdi dışardadır, varlığın dışındadır. Soyut geçmiştedir. Geçmiş içerdedir, varlığın içindedir, bellektedir. Varlık, bellekte geçmiş olur, soyut bir görüntü olur. Varlık içerde, bir gelir bir gider. Bir var olur bir yok olur. Varlık, dışarda da bir gelir bir gider. Bir doğar bir ölür. Bir var olur bir yok olur. Öyleyse Varlık nedir? Kendisi neredir? Var mıdır? Yok mudur?

Bellek ve mekân, dışarı ve içeri kavramlarıyla düşünüldüğünde yukardaki gibi bir tür parçalara ayırma diyalektiği oluşturur. “Dışarı ve içeri diyalektiği söz konusu olduğunda varlık ve varlık- olmayan düşünülür” (Bachelard, 1996, s. 225).

Varlık, bakar ve düşünür. Bakmak için düşünür, düşünmek için bakar. Düşündüğünde, mekânın içinde; baktığında, mekânın dışında olur. Düşündüğünde, zaman geçmiş olur, içinde olur. Baktığında, zaman şimdi olur, dışında olur. Düşündüğünde, zamanın mekânını görür, sonsuzluğu görür. Baktığında, mekânın zamanını görür, yaşlandığını görür.

Fransızcada orada-olmaktan söz etmek için iki kez düşünmek gerekir. Varlığın içine kapanıp kalındığında, daima oradan çıkmak gerekir. Varlıktan çıkar çıkmaz da ona geri dönmek gerekecektir. Dolayısıyla, varlıkta her şey döngüdür, dönemeçtir, geri dönüştür, söylemdir, ziyaretlerin tesbih tanesi gibi art arda dizilişidir, her şey sonu gelmez nakaratların yeni baştan yinelenmesidir (Bachelard, 1996, s. 229).

Varlık, hem mekânın belleği hem de belleğinde mekânıdır. Bu durum, hem dışarda hem içerde olduğu anlamına gelir. Başka bir ifadeyle; varlık, bellek olarak var bulunduğu mekânın –dünyanın- içinde; mekân olarak ise belleğin dışındadır. Bu yönüyle varlık, hem içerden dışarıya hem de dışardan içeriye bakar. Dışardaki (somut), içerdekini (düşünce) dışarıya iter. Dışardalık duygusu, içeri girmeyi ister (dışardaki varlık düşünmek ister-kendini görmek ister). Bu tetikleme, dışardakini (somut) içeri alır. Varlık, ona içerden bakar, onu düşünür. Düşünce –soyut- sonsuzluğu tetikler. Varlık, sonsuza dayanamaz ve sonsuzu sabitlemek ister. Bu sefer, içerdekini çıkartmak ister (içerdeki varlık çıkmak ister-kendini gerçekleştirmek ister).

Böylece varlık içerdekini (düşünce) dışarı çıkarır. Varlık, imgeyi ve sanat eserini böyle yaratır. Bu paradoksal döngü, varlığın yaşamı boyunca devam eder.

Kısacası Varlık, ne dışardadır ne içerdedir. Tam da bu nedenle hem dışarda hem içerde olmak ister. Varlığı yaratıcı yapan, bu paradoksal sarmalın diyalektik döngüsüdür. İnsanlık tarihi boyunca, yaratılan sanat nesnelere, bu paradoksal dengenin sonucu yaratılmıştır.

KAYNAKÇA

Atakan, N. (1998). *Arayışlar-Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar* (Z. Rona, Çev.). İstanbul: Altan Matbaacılık.

Asan, Pınar. (2007). “*Belleğim Vatanımdır*” *Sarkis Üzerine*. Erişim: 16. 08. 2018. <http://www.sarkis.fr/en/qbellem-vatanimdir-sarks-uezerneq-par-pinar-asan/>

Russell, B. (1996). *Batı Felsefesi Tarihi III* (M. Sencer, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*, (A. Derman, Çev.). İstanbul: Kesit Yayınları.

Bachelard, G. (1997). *Anın Sezgisinden Seçmeler* (A. Tümertekin, Çev.). Cogito, 11.

Bergson, H. (1997). *Zaman ve Özgür İstenç* (A. Tümertekin, Çev.). Cogito, 11.

Bozkurt, N. (2000). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi.

Budak, B. (2010). *Descartes ve Öncesinde Özne ve Öznellik Kavramları Üzerinde Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi.

Cevizci, A. (2000). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Y.

Cevizci, A.(2006). *İlkçağ Felsefesi Tarihi*. Bursa: Asa Kitabevi.

Coşkun, C. (2010). *Michel Foucault: Özne ve İktidar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Descartes, R. (1963). *Felsefenin İlkeleri* (M. Karasan, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Danto, A. (2014). *Sanat Nedir* (S. Baransel, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Foucault, Michel. (2005). *Özne ve İktidar* (I. Ergüden, O. Akınbay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.

Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat* (S. Atay, G. E. Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Fleckner, U. (2005). *Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyyatı Üzerine* (O. Duman, I. Ergüven, R. Hakmen, İ. Uysal, A. O. Gültekin, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Harrison, C. Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000: Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Hançerlioğlu, O. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Heidegger, M. (2014). *Sanat Eserinin Kökeni* (F. Tepebaşılı, Çev.). Ankara: De ki Basım Yayım Ltd. Şti.

Heimsoeth, H. (1967). *İmmanuel Kant'ın Felsefesi* (T. Mengüşoğlu, Çev.). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Kaplanoğlu, L. (2008). *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Kedik, S. (2003). *Yaratıcı Süreçte Özne-Nesne Bağlamında Nesnelleştirme (Objektivasyon)*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eseri Raporu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Lazzarato, M. (2017). *Marcel Duchamp ve İşin reddi* (S. Çalıcı, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap, Bilişim ve Tasarım Ltd. Şti.

Lynton, Norbert. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan, S. Öziş. Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Megill, A. (1998). *Aşırılığın Peygamberleri* (T. Birkan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınlar.

Nora, Pierre. (2006). *Hafıza Mekânları* (M. E. Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

O'Farrell, Clare. (2006). *Michel Foucault*. London: Sage Puplication.

Robinson, Dave. (2000). *Nietzsche ve Postmodernizm* (K. H. Ökten, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.

Sartre, Jean-Paul. (1996). *Denemeler* (S. Eyuboğlu, V. Günyol, Çev.). İstanbul: Say Y.

Sennett, Richard. (2014). *Yabancı* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Şaylan, Gencay. (2002). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Yayınları.

Thomson, G. (1991). *İnsanın Özü* (C. Üster, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.

Timuçin, A. (2002). *Düşünce Tarihi I*. İstanbul: Bulut Yayıncılık.

Timuçin, A. (2002). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayıncılık

Tümkaya, B. (2010). *Heidegger'in Batı Metafiziğine Yönelik ve Modern Özne Eleştirisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi.

Touraine, A. (1995). *Modernliğin Eleştirisi*. (H. Tufan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Urry, Jhon. (2015). *Mekânları Tüketmek* (R. G. Ögdül, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Zabunyan, E. (2010). *Sarkis: Ondan Bize/Sarkis: From Him to US* (M. Haydaroğlu, O. Türkay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ÖZNE/BELLEK - NESNE/MEKÂN İLİŞKİSİ

Yazar Mustafa Levent Yazıcı

Gönderim Tarihi: 28-Eyl-2018 11:57AM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 1009990103

Dosya adı: levent_yaz_c.docx (21.65M)

Kelime sayısı: 10016

Karakter sayısı: 71508

ÖZNE/BELLEK - NESNE/MEKÂN İLİŞKİSİ

ORIJINALLIK RAPORU

% **19**

BENZERLİK ENDEKSİ

% **16**

İNTERNET
KAYNAKLARI

% **3**

YAYINLAR

% **6**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	www.scribd.com İnternet Kaynağı	% 3
2	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	% 1
3	issuu.com İnternet Kaynağı	% 1
4	www.felsefeekibi.com İnternet Kaynağı	% 1
5	www.sarkis.fr İnternet Kaynağı	% 1
6	Submitted to Kocaeli Üniversitesi Öğrenci Ödevi	% 1
7	openaccess.dogus.edu.tr İnternet Kaynağı	% 1
8	Submitted to Anadolu University Öğrenci Ödevi	% 1
9	mufiddergisi.blogspot.com İnternet Kaynağı	% 1

10

Submitted to TechKnowledge Turkey

Öğrenci Ödevi

<% 1

11

www.radikal.com.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

12

filozof.net

İnternet Kaynağı

<% 1

13

Submitted to Marmara University

Öğrenci Ödevi

<% 1

14

acikarsiv.ankara.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

15

www.emo.org.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

16

es.slideshare.net

İnternet Kaynağı

<% 1

17

polen.itu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

18

ing-potential-

İnternet Kaynağı

<% 1

19

docslide.us

İnternet Kaynağı

<% 1

20

**Submitted to The Scientific & Technological
Research Council of Turkey (TUBITAK)**

Öğrenci Ödevi

<% 1

21

Submitted to Pamukkale Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

22

mulpix.com

İnternet Kaynağı

<% 1

23

www.pcforumlari.org

İnternet Kaynağı

<% 1

24

dergipark.ulakbim.gov.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

25

warholamag.com

İnternet Kaynağı

<% 1

26

kirpi.fisek.com.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

27

okumaninsonunayolculuk.com

İnternet Kaynağı

<% 1

28

Submitted to Fırat Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

29

docplayer.biz.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

30

www.bthaber.net

İnternet Kaynağı

<% 1

31

aglamaz.blogcu.com

İnternet Kaynağı

<% 1

32

www.denizhoca.net

İnternet Kaynağı

<% 1

33

www.sanatteorisi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

34

ALPASLAN GÖKALP, G. Gonca. "Behçet Necatigil'in Şiirlerinde Mekânın Poetikası", TUBITAK, 2003.

Yayın

<% 1

35

www.turkishstudies.net

İnternet Kaynağı

<% 1

36

kutaksam.karabuk.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

37

docobook.com

İnternet Kaynağı

<% 1

38

Submitted to University of Sheffield

Öğrenci Ödevi

<% 1

39

sbe.erciyes.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

40

pazarlamaturkiye.com

İnternet Kaynağı

<% 1

41

Submitted to Tobb University of Economics & Technology

Öğrenci Ödevi

<% 1

42

Submitted to Wilfrid Laurier University

43

www.felsefe.gen.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

44

Submitted to Istanbul Kemerburgaz University

Öğrenci Ödevi

<% 1

45

www.dilekkutzli.com

İnternet Kaynağı

<% 1

46

Lloyd Gray. "Becoming self harm, theodicy and neo-primitive organizing - necessary evil or evil of necessity?", Culture and Organization, 06/2008

Yayın

<% 1

47

Submitted to Istanbul University

Öğrenci Ödevi

<% 1

48

Submitted to Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

49

Submitted to Yeditepe University

Öğrenci Ödevi

<% 1

50

c.hani.co.kr

İnternet Kaynağı

<% 1

51

ro.ecu.edu.au

İnternet Kaynağı

<% 1

52

ORHANOĞLU, Hayrettin. "1950 Sonrası Türk

Şiirinde Tabiat ve Dünya algıları", TUBITAK,
2010.

Yayın

<% 1

53

AKDENİZ, Emrah. "NİETZSCHE DE
DEKADANS VE KÜLTÜR ELEŞTİRİSİ OLARAK
TRAJİK BİLGELİK", Süleyman Demirel
Üniversitesi, 2013.

Yayın

<% 1

54

www.slideshare.net

İnternet Kaynağı

<% 1

55

elmasdeniz.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

56

siiraksamlari.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

57

ÇELİK, Yakup and SEKMAN, Ayşegül.
"MUSTAFA KUTLU'NUN HİKÂYELERİNDE
MEKÂN OLARAK EV*", Erzincan Üniv. Fen
Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bl., 2017.

Yayın

<% 1

58

documents.mx

İnternet Kaynağı

<% 1

59

idildergisi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

60

www.hepsiciyiz.net

İnternet Kaynağı

<% 1

61

docplayer.com.br

İnternet Kaynağı

<% 1

62

www.chotunai.in

İnternet Kaynağı

<% 1

63

www.movieforums.com

İnternet Kaynağı

<% 1

Alıntılarını ıkart

Kapat

Eşleşmeleri ıkar

Kapat

Bibliyografyayı ıkart

üzerinde