T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

RESİM ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

1980 SONRASI POST-MODERN SANATSAL YAKLAŞIMDA İZ KAVRAMI

Mine COŞGUNER

İzmir

2017

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

RESİM ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

1980 SONRASI POST-MODERN SANATSAL YAKLAŞIMDA İZ KAVRAMI

Mine COŞGUNER

Danışman

Doç. Dr. Tuba GÜLTEKİN

İzmir

2017

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum **"1980 Sonrası Post-Modern Sanatsal Yaklaşımda İz Kavramı"** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

17 / 07 / 2017

Mine COŞGUNER

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğüne

İşbu çalışma, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Yüksek Lisans Programında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Tuba GÜLTEKİN

Üye : Yrd. Doç. Dr. Bahar DİNÇAKMAN

Üye : Yrd.Doç.Dr. Reyhan DEMİR BAĞATIR

Onay
Yukarıda imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

17/07/2017

Prof. Dr. Ali Günay BALIM
Enstitü Müdür Vekili

TEŞEKKÜR

Öncelikle ders aşamasından bu yana yanımda olan ve bu çalışmanın her aşamasında ilgi, öneri, hoşgörü ve bilimsel katkılarını esirgemeyen, saygıdeğer danışmanım ve Anabilim Dalı Başkanı Doç. Dr Tuba GÜLTEKİN'e teşekkür ederim.

Her zaman maddi ve manevi olarak yanımda olan aileme, kişiliğime duydukları güvenle beni motive eden başta annem Fatma COŞGUNER ve babam Nurullah COŞGUNER'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Aynı zamanda olumlu ya da olumsuz şekillerde yanımda olan tüm dostlarıma da teşekkürü borç bilirim.

Mine COŞGUNER
17.07.2017

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ i
DEĞERLENDİRME KURUL ÜYELERİ ii
YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU iii
TEŞEKKÜR iv
İÇİNDEKİLER v
TABLOLAR LİSTESİ viii
RESİM LİSTESİ ix
ÖZET xi
ABSTRACT xii

BÖLÜM I

GİRİŞ 1
1.1. Problem Durumu 3
1.2. Araştırmanın Amacı 4
1.3. Araştırmanın Önemi 5
1.4. Problem Cümlesi 6
1.4.1. Alt Problemler 6
1.5. Sayıltılar 6
1.6. Sınırlılıklar 7
1.7. Tanımlar 7
1.8. Kısaltmalar 10

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR 11
2.1 İz Kavramı ve Yaklaşımları 11
2.2 Psikolojideki İz ve Bellek Süreçleri 12
2.3 Sanatçı Yaklaşımında İz ve Gerçeklik Kurgusu 13

BÖLÜM III

YÖNTEM VE TEKNİK 16
3.1. Araştırma Modeli. 16
3.2. Evren ve Örneklem 16

3.3. Veri Toplama Araçları 17
3.4. Veri Çözümleme Teknikleri 17

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM 19
4.1. BELLEK VE BELLEK SÜREÇLERİ 19
4.1.1. Görsel Algıdaki Farklılıklar 19
4.1.2. Bellek Unutma Hatırlama 23
4.1.2.1. Hatırlama 23
4.1.2.1.1. Bağ Yöntemi 26
4.1.2.2. Kalıcılığın Sağlanmasında Beynin Rolü 26
4.1.2.3. Bellek Türleri 27
4.1.2.4. Unutma Kuramları 29
4.1.2.4.1. İleri ve Geriye Ket Vurma 29
4.1.2.4.1.1. Geriye Ket Vurma 29
4.1.2.4.1.2. İleriye Ket Vurma 31
4.1.2.4.2. Güdülenmiş Unutma Kuramı 32
4.1.3. Bilişsel Modeller 33
4.1.4. Bellekte Depolama Aşaması 34
4.1.4.1. Uzun ve Kısa Süreli Hafıza 34
4.1.4.2. Bilginin Kısa Süreli Bellekten Uzun Süreli Belleğe Aktarılması 37
4.1.4.2.1. Belleme 37
4.2. GERÇEKLİK ALGISI VE İZ KAVRAMI 38
4.2.1. Postmodern Düşünürler Bağlamında Gerçeklik Algısı ve İz Kavramı 39
4.2.2. Postmodern Gerçeklik Algısında İz Kavramı ve Yaklaşımları 44
4.2.2.1. Jean Baudrillard'ın Gerçeklik Algısı 46
4.2.2.2. Jacques Derrida'nın Gerçeklik Algısı 49
4.3. SANATÇI ALGISINDA İZ KAVRAMI 56
4.3.1. Sanatçı Yaklaşımında Gerçeklik Algısı ve Bellek İz'i 56
4.3.2. Anlamsal Belleğin İz'i 60

4.3.2.1. Rene Magritte 60
4.3.2.2. Joseph Beuys 67
4.3.3. Belleğin Algısal İz'i 78
4.3.3.1. Anselm Kiefer 78
4.3.3.2. Ana Mendieta 86
4.3.4. İz ve Gerçeklik Kurgusu İz'sel Dönüşümü 98
4.3.4.1. Kara Elizabeth Walker 98
4.3.4.2. Ergin İnan 106

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER 128
KAYNAKÇA 138
Resim Kaynakça 149
Tablo Kaynakça 155

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Geriye Ket Vurma Deneyi 30
Tablo 2: İleriye Ket Vurma Deneyi 31

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Rene Magritte, *Ufka Doğru Yürüyen Kişi"*, 1928 62
Resim 2: Rene Magritte, *"Vahilerin Abecesi"*, 1929 64
Resim 3: Rene Magritte, *"Bu Bir Pipo Değildir",*1948..... 65
Resim 4: Joseph Beuys, "*Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklamalı*", 1965 68
Resim 5: Joseph Beuys, "*Eurasia*", 1966..... 69
Resim 6: Joseph Beuys , "*Keçe Takım Elbise"*, 1970 70
Resim 7: Joseph Beuys, "*Amerika'dan Hoşlanıyorum Amerika'da Benden*", 1974..... 71
Resim 8: Joseph Beuys, "*Yönlendirici Kuvvetler*" ,1921-1986..... 74
Resim 9: Joseph Beuys, "*Yönlendirici Kuvvetler*" ,1921-1986..... 75
Resim 10: Joseph Beuys, "*Yönlendirici Kuvvetler*" ,1921-1986..... 76
Resim 11: Anselm Kiefer, "*Parsifal III*", 1973 79
Resim 12: Anselm Kiefer, "*Kara Resim*", 1974..... 80
Resim 13: Anselm Kiefer, "*Dünyevi Bilgeliğin Yolları*", 1978 81
Resim 14: Anselm Kiefer, "*Cherubim-Seraphim*", 1983..... .82
Resim 15: Anselm Kiefer, "*Kızıl Deniz*", 1984-85 83
Resim 16: Anselm Kiefer, "*Haşhaş ve Bellek*", 1989 85
Resim 17: Ana Mendieta*, "İsimsiz", (yüz saç ekimi),*1972 88
Resim 18: Ana Mendieta, "*Silüet*", 1973-77..... 90
Resim 19: Ana Mendieta, "*Silueta de Cenizas*" 1975 91
Resim 20: Ana Mendieta, "*Silüeta Serisi*" 1975 92
Resim 21: Ana Mendieta, "*Vücut İzleri*", 1982 93
Resim 22: Ana Mendieta, "*İsimsiz*", 1981 95
Resim 23: Ana Mendieta, "*Yaşlı Anne Kanı*", 1982..... 96
Resim 24: Ana Mendieta, "Amerikan / Küba",1948–1985" 97
Resim 25: Kara Walker, "*Dünya Patlamasının Detayları"*, 1997..... 99
Resim 26: Kara Walker, *"Kesme*", 1998..... 100
Resim 27: Kara Walker, "*Zenci Kadının Kara Kalbinden Soyutlanmış*", 2002 101
Resim 28: Kara Walker, "*İsimsiz*" 2005..... 101
Resim 29: Kara Walker, "*İsimsiz*" 2005..... 102

Resim 30: Kara Walker; *"Harper'ın Resimli Sivil Savaş Tarihi (Açıklamalı)"* 2007 103
Resim 31: Kara Walker, "*1863'te Sıcak Bir Yaz Akşamı"* 2008 104
Resim 32: Kara Walker, *Yerleştirme, "Yarışa Güçlü Çık*" 2013 105
Resim 33: Ergin İnan, "*Büyü*", 1995 108
Resim 34: Ergin İnan*, "İsimsiz",* 1996 109
Resim 35: Ergin İnan, "*İnsan* ", 1972 111
Resim 36: Ergin İnan, *"Dachau Temerküz Kampı* ", 1973 112
Resim 37: Ergin İnan, "*Picasso'ya Saygı*",1973 113
Resim 38: Ergin İnan, "*El Görür* ",1988 115
Resim 39: Ergin İnan, "*Ayak*",1987 116
Resim 40: Ergin İnan, "*Psiko*",1981 117
Resim 41: Ergin İnan, "*Ayna Yüz*",1991 118
Resim 42: Ergin İnan, "*Yüz Kütleleşti*",1993 119
Resim 43: Ergin İnan, "*Mektup*",1978 121
Resim 44: Ergin İnan, "*Mektup*",1987 122
Resim 45: Ergin İnan, "*İki Parça Yazıt*",1988 122
Resim 46: Ergin İnan, "*Amos Mektubu*",1994 123
Resim 47: Ergin İnan, "*İlyas Mektubu*",1993 124
Resim 48: Ergin İnan, "*İlyas Defteri*", 2005 125
Resim 49: Ergin İnan, "*Ayakizi*",1985 126
Resim 50: Ergin İnan, "*İz Portresi*",2000 127

1980 SONRASI POST-MODERN SANATSAL YAKLAŞIMDA İZ KAVRAMI

ÖZET

Araştırmanın temel çıkış noktası "iz" kavramıdır. İz kavramının görsel oluşum sürecinin sanatçı tarafından tanımlanarak sorgulanması ve izleyiciye aktarım aşamasının incelenmesi, araştırmanın temel çerçevesini oluşturmuştur. Bu amaçla öncelikle, iz kavramının 1980'den günümüze kadar olan gelişim süreci araştırılarak, seçilen sanatçıların, sınırlandırılan tarihsel dönem içerisinde iz kavramını düşünsel boyutta yansıttığı ve tezin temel problemlerini karşıladığı görülmektedir.

Bu araştırmada; iz kavramı, algısal farklılıklar ve aktarım süreçleri ile birlikte değerlendirilerek genel bir yargıya varılmıştır. Elde edilen bu veriler kapsamında, betimleme modelinde tümden gelim yöntemi kullanılarak sonuca ulaşılmıştır. İz kavramının 1980 den günümüze süreç içindeki post-modern yaklaşımlarına bakılmıştır. Bu kavramın farklı disiplinlerin psikolojik, sosyal algıdaki iz yaklaşımları post modern yorumla, eserler ve kavramsal çalışmalar üzerindeki, bellek, zihin ve algı üzerine etkileri incelenmiştir.

Verilerin toplanması sırasında alt problemlere kaynaklık eden yazılı, görsel ve sanal sağlayıcılardan yararlanılmıştır. Ulaşılan veriler için amaçlı tarama yapılmış ve konulara göre gruplandırılmıştır. Gruplandırılan verilerde betimleme analiz ve yorumlama yöntemi kullanılmıştır.

1980 sonrası postmodern sanatsal yaklaşımda iz kavramı; sanatçıların sorunsallaştırma süreci üç temel problem üzerinden çözümlenmiştir. Bunlardan ilki bellek ve bellek süreçleri açısından sanatçı üzerindeki etkilerinin nasıl olduğu, ikincisi gerçeklik algısı ve iz kavramı, üçüncüsü sanatçı algısında iz kavramı olarak belirlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Post-modern sanat, İz kavramı, Gerçeklik, Algı, Bellek

THE CONCEPT OF TRACE in POST-MODERN ARTISTIC APPROACH AFTER 1980

ABSTRACT

The basic outcome of the research is the concept of "trace". The investigation of the visual formation process of the concept of trace by the artist and the examination of the stage of transmission to the audience constituted the basic framework of the research. For this purpose, first of all, the concept of trace was investigated from 1980 to the present day, and it is seen that the selected artists reflect the concept of the trace in the intellectual scale within the limited historical period and meet the basic problems of the thesis.

In this study; The concept of trace was evaluated together with perceptual differences and transfer processes by which a general judgment was reached. Within the scope of this obtained data, we came to a conclusion using the deduction method in the description model. The post-modern approaches of the concept of trace within the process starting from 1980 were examined. Using post-modern interpretation, the trace approaches of in psychological and social perceptions of different disciplines of this concept was examined as well as its effects on memory, mind and perception on works and conceptual studies.

During the collection of the data, written, visual and virtual providers that source the underlying problems were used. Intentional scanning was performed for data and they were grouped according to topics. In the grouped data, descriptive analysis and interpretation methods were used.

After 1980 the concept of trace in postmodern artistic approaching; the process of artists' problematizing was solved out with three problems. The first one is how their effects are felt on the artist in terms of memory and memory processes, the second is the concept of reality sense and trace, and the third is the concept of trace in the artist's perception.

Key Words: Post-modern art, Trace concept, Reality, Perception, Memory.

BÖLÜM I

GİRİŞ

Sanatsal algılamaya bağlı olarak iz kavramının geçirdiği zihinsel dönüşüm, sanatın bir düşünme biçimi olarak yeniden kurgulanması sürecinin bir parçasıdır. Sanat, bir şeyi düşlemekle onu gerçek kılmak arasındaki köprülerden biri olma niteliği, her zaman incelenmeye ve düşünsel açılımların kaynağı olmaya devam edecek bir alan olduğunu gösteriyor.

Sanatçıların ve sanat eserlerinin yer aldığı kısımlar, konu edindiği unsurlar sanatçıların hem bireysel farklılıkları hem de zihinsel süreçleri ile anlamsal belleğin izi'ni ve yaratma edimine bakış açısını ortaya koymaktadır.

Sanatın 1980'den günümüze sanatçı deneyiminin iz kavramı bağlamında eyleme ve sürece göre sorgulanması, bu sorgulamaların bellek ile ilişkisi açısından sanata ve sanat nesnesine karşı olan yaklaşımları, iz kavramının gerçeklik kurgusu olarak da ele alınması temel problemler arasında yer almaktadır.

Bu amaçla öncelikle, iz kavramının 1980'den günümüze kadar olan gelişim süreci araştırılarak, bu kavramın post-modern eserler üzerindeki renk, leke, form ve mekân etkileri incelenmiştir. Bu incelemeler sonucunda elde edilen veriler; algısal farklılıklar ve aktarım süreçleri ile birlikte değerlendirilmiştir.

Bu çerçeve kapsamında, sanat alanında oluşan ve önemli bir dönüm noktası olarak görülen 1980 ve sonrasında, resim sanatı dâhilinde iz kavramını kullanan Türk ve yabancı sanatçıların zihinsel süreçleri sanatçıların yaşamlarına değinilerek, analiz

edilmiştir. Ayrıca, sanatçıların doğal yaşam deneyimlerinin yanında, nesnel dünyayı görme, duyumsama ve algılama süreçlerinin incelenerek yapıtlarına olan etkisi, araştırmaya dâhil edilmiştir. Sanatçılara ait çalışmaların İz'sel sürecini daha iyi çözümleyebilmek adına, 1980 öncesinde yapmış oldukları çalışmaların bir kısmına da yer verilmiştir.

Bu kavram doğrultusun da uygulama yöntemlerini belirlemek için, tezin diğer bölümünde; gerçeklik algısı ve iz kavramı arasındaki ilişkiye değinilmiştir. Post-modern düşünürler bağlamında örnekleme alınan çalışmalara kuramsal bir açıklama getirilmeye çalışılmıştır. Bu amaçla araştırma nesnesi haline getirilen ve örnekleme alınan resimler, farklı kuramlar çerçevesinde çözümlenmeye çalışılmıştır.

İz kavramının 1980'den günümüze iz kavramının yaklaşımlarına bakılarak, post modern eserler ile kavramsal çalışmalar üzerindeki, bellek, zihin ve algı üzerine etkileri incelenmiştir. Bu bağlamlar sonucunda elde edilen veriler; iz kavramının temel ilkelerine dayandırılarak bir sonuca varmanın hedeflendiği çalışma; kurgusal oluşumlar ve temeller bakımından, yeni araştırma sorunsallarına yönlendirmesi ile kaynak oluşturması bakımından önem taşımaktadır.

Bu çalışma da resim sanatında, örnekleme alınan sanatçıların kendi içinde genişletilmesi ve incelenmesi gereken bir değer barındırdığı görülmekle birlikte, eserlerinin oluşum aşamalarının ardında yatan psikolojik yaklaşımlar, bilişsel süreçler ve öznel algı süreçleri çözümlenmeye çalışılmaktadır. Bu bağlamda araştırmanın sınırlamada kullanılan sanatçıların 1980 ve sonrası yapmış oldukları çalışmaların iz'sel sürecini çözümleyebilmek adına 1980 öncesi yapmış oldukları çalışmaların bir kısmına tezin örnekleminde yer verilmiştir.

Tezin temel amacında sanat eserlerindeki iz yaklaşımı olduğundan bu süreçteki sanatçıların bellek süreçleri çözümlenip sonuca ulaşılmıştır. Bu sürecin 1980 öncesi ve 1980 sonrası çalışmaların iz'sel sürecinin oluşturulmasının yeni araştırmalara katkı sağlaması açısından önem taşıdığı görülmektedir.

Araştırma üç aşamada temel problem üzerine yerleştirilmiş ve belirlenen temel problemlerin yanında görsel alandaki farklılıkların, belleğin aşamaları ve süreçleri sorunsallaştırılması, Postmodern çağın düşünürler bağlamında gerçeklik algısı ve iz kavramına yansımalarına yer verilmiştir. Araştırmanın kurgusu olarak görülebilecek eser çözümleme aşamasında ilişkisel tarama yöntemi çerçevesinde iz kavramı unsurları düşünülerek felsefi ve psikolojik eleştirinin birlikte kullanımı nasıl olması gerektiği sorusuna da cevap aranmıştır.

Kullanılan verilerin tamamı, kronolojik bir karmaşa yaratmaması açısından kuramsal yapısının bütünlüğüne uygun olacak şekilde incelenip gruplandırılmıştır. Problem durumuna ve alt problemlere cevap olabilecek veriler incelenmiş ve sorulara cevap niteliği taşıyan unsurlarla ilişkilendirilmiştir.

"*1980 Sonrası Post-Modern Sanatsal Yaklaşımda İz Kavramı*" isimli araştırmanın problem durumu, araştırmanın amacı, önemi, problem cümlesi, alt problemler, araştırmanın sınırlılıkları, araştırmanın sayıltıları ve tanımları aşağıda sırasıyla verilmektedir.

1.1. Problem Durumu

Postmodernist sanat, dilsel göstergelere ihtiyaç duyan ve bunu sanat yapıtını bir metin gibi okumaya vardıran yapısı ve işlerliğini dilin göstergelerine ihtiyaç duyar ve bunu sanat yapıtında bir metin gibi okur. Bu süreç de dilin işlerliği doğası ve sınırsız sayıdaki göstergeleri içinde her türlü belirlenimden uzak durmaya çalışma gayreti içinde göstermektedir.

Felsefi bir kavram olan gerçeklik, kültürel yapılara ve çeşitli dönemlere göre farklılık gösterse de, özünde her daim bir doğa algısı bulundurur. Sanat da bu algıdan yola çıkarak, kendisine sürekli farklı anlatım biçimleri arar. Yaratılan her biçim, gerçeklikle olan ilişkisi nedeniyle, bireysel yaşantıdan izler taşımaktadır.

Sanat yapıtının içindekini okumanın dışında bir şey olmadığını belirten ama aynı zamanda okumaya istekli, farklı yollar deneyen post-modern sanat kendini fazlasıyla duyurmaktadır. Özellikle 1980 sonrası post-modern sanatsal yaklaşımda iz kavramı bu nedenle önem teşkil etmektedir. Bu yaklaşımlar bağlamında; felsefe görüşleri açısından iz kavramı, sanatçı görüşleri açısından iz kavramı, sanat eserinin sanatçı algısında zihinsel çözümlemeleri, zihinsel algıda sanatçı tavrı ve sanatçı tavrında bellek izi ve unutma tezin temel problemlerini oluşturmaktadır. Sanatçı izinde kısa süreli bellek ve sanatçı izinde uzun süreli bellek sanatçı algısında çözümlenerek algılanan şeylerin görsel ve hareketsel bağlantılı olarak iz kavramı irdelenmiştir.

Post-modern yaklaşımda sanatçıların çalışma alanındaki farklı disiplinlerin psikolojik sosyal algıdaki, iz yaklaşımları Post-modern yorumla iz kavramının sonucunda oluşturulacaktır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada; İz kavramının görsel oluşum sürecinde biçim ve içeriksel çözümlemedeki etkilerinin sanatçı yorumlamasında sorgulama ve aktarım süreçlerinin irdelenmesi amaçlanmaktadır. İz, görünümün ve anlamın ilk haline özdeş olmasa da, onun niteliğini taşımakta, onu kültür kavramının da yüzyıllardır yaptığı gibi "değiştirmekte" ve "dönüştürmekte" dir. Böylece sanatçının felsefe ve sanat arasında salınarak "disiplinlerarası" bir üretim yöntemi kullandığı etkileri iz kavramı ışığında analizini yapmak amaçlanmıştır.

Çalışmanın temel çıkış noktası iz kavramıdır. Bu kavram doğrultusunda uygulama yöntemlerini belirlemek için Derrida iz kavramı temelinde, farklı kuramcıların iz yaklaşımları ile birlikte araştırmanın ilk basamağını oluşturacaktır. İz kavramının 1980 den günümüze süreç içindeki yaklaşımlarına bakarak, bu kavramın post-modern algısıyla bunu destekleyen iz ve bellek süreçleri sanatçı yaklaşımının, gerçeklik kurgusuyla birlikte post-modern algıdaki iz yaklaşımları bellek süreçlerinin renk, leke, form ve mekân üzerine etkileri incelenmektedir. Bu incelemeler

sonucunda elde edilen veriler; iz kavramının temel ilkelerine dayandırarak bir sonuca varmanın hedeflendiği çalışma; kurgusal oluşumlar ve dayandığı temeller bakımından, yeni araştırma sorunsallarına yönlendirmesi ve kaynak oluşturması bakımından önem taşımaktadır. Bu araştırma beş temel soru üzerinden yola çıkılarak alt problemler belirlenmiştir tezde;

1. Sanatçı deneyiminin iz kavramını çözümlemesinde süreç ve eyleme göre değerlendirilmesi?

2. Sanatsal öğretimde iz kavramının zihinsel çözümleme analizi nelerdir?

3. Sanatçı yaklaşımında iz ve gerçeklik algısının kurgulanması?

4. Hatırlama ve unutma kuramları bağlamında izsel dönüşüm sürecinde sanatçı eser oluşumu nelerdir?

5. Sanat eserinin bulunduğu kültüre bağlı olarak ve bellek izi üzerine kendi içindeki özelliklerin irdelenmesi?

Sorularına cevap aranarak içeriksel olarak çözümlemelerine gidilecektir. Bu soruların incelenmesi ve sonuca bağlanmasının ardından, resim sanatı içerisinde iz kavramının ve anlamının bir aktarım özelliklerine sahip olan sanatçıların yaşamlarına değinilerek, örnekleme alınan çalışmaları biçim ve içeriksel açıdan analiz edilmektedir. Bu inceleme sırasında araştırma nesnesi haline getirilen ve örnekleme alınan resimler farklı kuramlar etkisinde çözümlenmektedir. Dönemin toplumsal ve politik yapısının resimsel anlatıma etkilerinin yanında, sanatçıların doğal yaşam deneyimlerini, algı süreçlerini ve nesnel dünyayı görme biçimlerinin de ortaya koyduğu çalışmalara etkisi incelenmektedir.

1.3. Araştırmanın Önemi

1980 den günümüze süreç içindeki yaklaşımlarına bakarak, bu kavramın post modern eserler ve kavramsal çalışmalar üzerindeki renk, leke, form ve mekân üzerine etkileri incelenmektedir. Araştırmanın 1980'den sonra incelenmeye

başlanmasının nedeni; İz kavramının yaklaşık olarak 1980'den günümüze kadar gelen süreçteki etkilerinin aşamaları çözümleme sürecinde de yer almaktadır. Bağımsız yapıtlar ürettiklerini ve bu sürece kadar modernizmle başladığı farklı malzemenin sanatçının kendi öz bilincini ve aynı zamanda kendi malzemesini kullanarak iz kavramını post-modern dönemde varlık göstermeye başlayarak sanatçıların bakış açısından değişim göstermektedir.

Ayrıca; bu konuyla ilgili araştırma yapmak isteyenlere kaynak oluşturması, konuyu güncelleştirip üzerinde düşünme, yeni görüş ve tartışma ortamı yaratması açısından da tezde önem taşıdığı düşünülmektedir. Yapılan literatür taraması sonucunda ilgili yayınlarda 1980 sonrası post-modern sanatsal yaklaşımda iz kavramı ışığında incelendiği ve eserlerinin kapsamlı biçim ve içerik analizinin yapıldığı bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu bağlamda da araştırma kapsamının önem taşıdığı görülmektedir.

1.4. Problem Cümlesi

1980'den sonrası postmodern sanatsal yaklaşımda iz kavramı bağlamında bellek süreçleri ve gerçeklik algısına göre sorgulama yöntemleri?

1.4.1. Alt Problemler

1. Sanatçı deneyiminin iz kavramı çözümlemesinde bellek ve bellek süreçlerinin ilişkisel çözümlenmesinde görsel algıdaki farklılıkları nelerdir?

2. Sanatçı algısının kuramsal çözümlenmesinde gerçeklik algısı ve iz kavramının iz'sel dönüşüm sürecine etkisi nelerdir?

3. Yorumlama sürecinde, gerçeklik algısının kurgulanması ve iz kavramı sanatçı algısında sürece etkisi nelerdir?

1.5. Sayıltılar

Araştırma sürecinde ulaşılan yazılı ve görsel kaynakların konuları açıklayacak nitelikte ve elde edilen bilgilerin doğru olduğu kabul edilmiştir. Yazılı ve görsel kaynaklar sonucunda elde edilen veriler ile yapılan değerlendirme ve analizlerin doğru olduğu varsayılmıştır. Örneklem olarak seçilen sanatçıların konuyu yeterli ölçüde temsil ettiği aynı zamanda araştırmada yer alan örnek eserlerin kaynaklarının geçerliliği güvenilir ve doğru olduğu varsayılmıştır.

1.6. Sınırlılıklar

Araştırma, 1980'den günümüze olan dönem ile sınırlandırılmıştır. İz kavramının sanat eserleri analizinde; bellek, duyum, algı, hatırlama ve zihinsel imge üzerinden çözümlemesi ile sınırlıdır. İz kavramı ile sınırlandırılan amaçlı eleman örneklemi olarak; Rene Magritte, Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Ana Mendieta, Kara Walker, Ergin İnan sanatçılar ile sınırlandırılmıştır.

Araştırma kapsamında ve çözümlemede kullanılan kavramları karşılayan 6 sanatçı olmak üzere farklı bölgelerden Türk ve yabancı sanatçılar olmak üzere örneklemler seçilmiştir.

1.7. Tanımlar

Araştırmanın temel kavramlarının tanımları aşağıda açıklanmaktadır;

Bellek: *(Os. Hafiza, Fr. Memoire, Al. Gedaechtnis, İng. Memory, İt. Memoria).* Geçmişi saklama ve yeniden saklama ve yeniden meydana getirme yetisidir. Ansal bir işlemdir, bir bilinç işidir ve insana özgüdür. Hayvanlarda gerçekleşmemekle anı ve alışkanlık'tan, otomatik olmamakla çağrışım'dan ayrılır (Hançerlioğlu, 1975: 27).

Algı: Ruh Bilim Terimler sözlüğü algıyı şöyle tanımlamaktadır: Bir olay ya da bir nesnenin varlığı üzerine duyumlar yoluyla edinilen yalın bilinç durumudur. Eğer konu sanat ise, bir kimsenin gerek sanat olgusu üzerine, gerekse tek tek sanat eserleri üzerine duyumlar yolu ile elde ettiği yalın bilinçlenme sürecine algı

denmektedir (Erinç,1998: 47). Felsefi Terimler Sözlüğü: bir şeye dikkati yönelterek, duyular yoluyla o şeyin bilincine varma olarak tanımlamaktadır. Afşar Timuçin de "Nesneler duyularla algılanır, ancak algı, duyudan daha çok bir şeydir. Algı, insanın iç dünya ve dış dünya olgularının bilincine varmasını sağlamak yolunda zihne ilk gereklerini ya da ilk içeriklerini kazandırır" der. Tüm bu tanımlar doğrultusunda, en kısa ifadeyle algı, bir varolanın varlığının farkına varabilmesi demektir (Erinç,1998: 48).

Bilinç: Bilme yetisidir. Metafizik ve idealist öğretiler bilinci özdeksiz bir güç olarak tanımlamışlar ve Alman düşünürü Hegel'de olduğu gibi onu insan varlığının büsbütün dışına çekerek evrenselleştirmişlerdir. Oysa bilimsel araştırmalar, bilincin canlı özdeğin fonksiyonu olduğunu ortaya koymuş bulunmaktadır. Bilinç, insan beyninin özel bir fonksiyonudur ve insanlaşma eylemini gerçekleştirmiştir. Bilinç, beynin salgısı değil, özel bir fonksiyonudur ve kendi dışındaki nesnel olaylar diyalektiğinin beyinde yansımasıyla oluşur. Bilinç süreci, beynin salgısı olmadığı kadar, özdeksel süreçten bağımsız bir süreç de değildir. Özet olarak bilinç, nesnel gerçekliği insanda yansıtan bir işlev ve insanın kendi öznel varlığıyla birlikte çevresindeki nesnel varlığı kavramasını sağlayan ansal süreçlerinin bütünüdür (Hançerlioğlu, 1975: 34).

İz (Trait / Karakter): "İz" ya da "karakter"in Fransızcasıdır. Derrida yazıda olduğu gibi, hem grafiksel hem de görsel figürler dizisini dahil etmek için *trait* teriminin anlamını genişletir. Terim, Derrida'nın sanat araştırmalarında çokça karşımıza çıkar. Bazı durumlarda *trait*, sanatçıya kimliğini verendir. Kimlik maddesel bir ize ilişiktir ve Derrida'nın metinlerinin yapıbozuma uğrattığı bir varlık yanılsaması yaratır (Richards, 2008:142). TDK tanımına göre iz, Bir şeyin geçtiği veya önce bulunduğu yerde bıraktığı belirtidir. Bir şeyin dokunmasıyla geride kalan belirti ve bir olay veya bir durumdan geride kalan belirti, ipucudur. Bir olay, bir durum veya yaşayıştan geride kalan belirtidir (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu: Türk Dil Kurumu (TDK) Türkçe Sözlük, 2011:1008).

Gerçeklik: Gerçek olanın niteliği… İnsan bilincinden bağımsız, somut ve nesnel olarak varolanların tümünü dile getirir. Varolmayan'ın karşıtı olarak kullanılır. Ortaçağ gerçekçiliği ve genellikle nesnel düşüncecilik dilinde, ters terminoloji olarak, bu anlayışın tam tersi ileri sürülür; gerçeklik, varolan'ın karşıtıdır ve varolmayan'dır ki bu da nesnel düşüncecilik anlamındaki gerçek olanın niteliğidir. Gerçeklik, genellikle, herhangi bir nesne ya da olayın temel (ilineksel olmayan) varlığı anlamında kullanılmıştır. Temel ve ilineksel tüm varlık, gerçeklik deneyiminden çok, edimlilik (edimselleştirme ya da oluşturma) deyimiyle dile getirilir. Olanak, düşünülmüş ve tasarımlanmış deyimlerinin karşıtı olarak da kullanılır. Gerçeklik, genel anlamda, her türlü öznel'in karşıtı olarak nesnel olandır (Hançerlioğlu, 1979: 165).

Simülakr: Bir gerçeklik olarak algılanmak istenen görünüm (Baudrillard, 2016).

Simülasyon: Bir araç bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklama amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi (Baudrillard, 2016).

Differance: Fransızca "erteleme" ve "fark" kelimelerinin birleştirilmesinden meydana gelir. Derrida 1960'ların sonlarında *differance* kavramını ilk defa kullanmıştır. Fransızca fark kelimesinin yanlış bir biçimde yazılmasıyla üretilen terim, Derrida'nın düşüncesindeki iki temel unsuru vurgular: "fark" ve "erteleme" (ödemeyi geciktirme). Mana ya da daha çok kullandığımız kelime olan "anlam"ın bütün biçimleri, farkın ve ertelemenin etkilerine maruz kalır. Örneğin, Pablo Picasso'nun bir resmini incelerken, önce biçimleri yorumlamada zorluk yaşayabiliriz. Ancak Picosso ya da herhangi bir eser, kendisine tekrar tekrar bakarsak farklı görünmeye başlar, yeni biçimler ortaya çıkar, anlam zaman içinde artar. Bir eserin şimdideki anlamı, geçmişteki anlamından daha fazla veya daha az olabilir. Sanatta ve bazı sanat eserlerine bakışımız zaman içinde değişmeye mahkûmdur. Benzer bir biçimde, anlayışımızın zenginleşmesi, bazı sanat eserlerinin anlamının

ancak zaman içinde ya da bir ertelemeden sonra açıklık kazandığını ifşa eder (Richards, 2014:139-140).

1.8. Kısaltmalar

Araştırmada kullanılmış olan kısaltmaların açılımları aşağıda sıralanmıştır.

Çev: Çeviren

Der: Derleyen

DEÜ: Dokuz Eylül Üniversitesi

İng: İngilizce

s: Sayfa

S: Sayı

TDK: Türk Dil Kurumu

Ter: Tercüman

Vb: ve benzeri

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde, araştırmamıza kaynaklık etmesi açısından araştırılan kaynaklar, çalışmamızın ana eksenini oluşturan, 1980 sonrası post-modern sanatsal yaklaşımda iz kavramı ve yaklaşımları, psikolojideki iz ve bellek süreçleri, sanatçı yaklaşımında iz ve gerçeklik kurgusu konu başlıkları altında toplanarak sunulmaktadır. Bu kavramlara ek olarak, çalışmamızın içeriği açısından incelemeye dâhil edilen algı kavramı ve bellek konusundaki verilere de yer verilmektedir.

2.1. İz Kavramı ve Yaklaşımları

Araştırmanın iz kavramını çözümleme ve yaklaşım yöntemlerini, sanat eseri üzerinde var olan paralel yaklaşımlarını analiz etme süreçlerinde kaynak oluşturan yayın ve araştırmalar aşağıda sırayla belirtilmektedir.

Richards (2014), 'Yeni bir bakışla Derrida' isimli çalışmasında; merkezine aldığı yapıbozum yöntemini, yapısalcılık ve post-yapısalcılık tartışması bağlamında Derrida'nın Fransızca "fark" ve "erteleme" terimlerinden türettiği differance, Kant'ın Yargı Yetisinin Eleştirisi'nden ödünç aldığı parergon ve ecriture kavramlarıyla birlikte ele almaktadır. Yazar Derrida'yı yeni bir bakışla ele alırken, Derrida'nın düşüncesini on bölümde açıklamaktadır. Fransız filozofun çalışmaları, görsel sanatlara ilişkin metinler üzerinden tanımlamaktadır.

Derida'nın yazılarını incelerken, görsel kültürün hem çağdaş hem de tarihsel örneklerini vererek nasıl yaklaşılacağını vurgulamaktadır. Görsel sanatlar alanında önemli metinlerle, Derrida'nın yapıbozum kuramının ve uygulamasının ardındaki ana fikirlerin bazılarına yer verilmektedir. Derrida'nın düşünceleriyle görsel kültürün meseleleri arasındaki önemli noktalarına vurgu yapılmaktadır. Her bölüm Derrida'yı görsel sanatçılar için yeniden ele almak adına olası bir girişimde bulunmakla birlikte farklı disiplinlerin bir araya getirilmesine ve anlatımda çeşitliliğe neden olmaktadır.

Şahiner (2013), bir dizi makalenin birleşiminden oluşan "Sanatta Postmodern Kırılmalar" isimli çalışmasının birinci bölümünde; üslupları, yaşamları ve sanat anlayışlarıyla çağdaş sanat pratiğinin önemli figürleri olarak öne çıkan sanatçıların isimleriyle yer aldıkları sanatsal oluşumlara odaklanmaktadır. Post modern süreci açıklarken özellikle; 1960 sonrası sanata etkisi belirgin olarak hissedilen feminist çıkışların; Foucalt'nun beden ve cinsiyet politikalarına ilişkin altında yatan anlamların Deleuze ve Guattari, Derrida ve Barthes gibi post-yapısalcı düşünürlerin söylemlerinin, Bauldrillard'ın aslını iptal eden göstergelerin yüzergezer hale geldiğini söylediği 'smulakr' halinin ve tüketim toplumu üzerinden senoryalarının, Jameson'un geç-kapitalist sürece ilişkin saptamalarının sıklıkla referans edildiği bir eleştirel yöntemle hareket edilmektedir. İkinci bölümde ise, günümüz sanatının öne çıkan tartışma konuları ve Duchamp sonrası estetiğin sorunsallaştırıldığı kuramsal metinler karşılaştırılmaktadır.

2.2. Psikolojideki İz ve Bellek Süreçleri

Araştırmamız Psikolojik çözümlemede iz ve Bellek süreçlerini, sanatçı ile sanat yapıtı arasındaki ilişkileri üzerinde var olan etkilerini analiz etme, 1980 sonrası resimlerin incelenmesi hususunda çalışmamıza kaynak oluşturan yayın ve araştırmalar aşağıda belirtilmektedir.

Erinç (1998), 'sanat psikolojisi'ne giriş' isimli kitabı, temel tanımlar ve bilgiler üzerinedir. Dört bölümden oluşmaktadır. Sanatta psikolojik sorunlar, sanatçı,

alıcı-alıcı sanat ilişkisi ve sanat eseri bağlamında sanatı bilimsel yolla sorgulayan yazar sanatla ilgili tutum ve davranışları sistemli bir şekilde ele almıştır.

Schacter (2010), "Belleğin İzinde" adlı kitabında, insan belleğini anlamayı araştıran güncel nörobilimsel yaklaşımları akademik ve klinik bakış açısıyla kapsamlı bir biçimde incelenmektedir. Araştırmanın ilk bölümünde, öznel hatırlama deneylerine vurgu yapılmaktadır. İkinci bölümde, anılarımızın oluşumunu sağlayan temel süreçlerden bazılarını açıklamaktadır. Üçüncü bölüm, otobiyografilerimizin nasıl zaman içinde değişime uğrayan deneyim parçalarımızdan oluştuğumuzu incelemektedir. Dördüncü bölümde, bellek ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi incelemekle birlikte ikisi arasındaki bağlantı hasar gördüğünde ne olduğu üzerine değerlendirmelerde bulunulmaktadır. Diğer bölümlerde ise, psikoloji bir travmanın ardından kişisel geçmişlerini kaybeden bireylerin psikolojik amnezi vakaları ele alınmaktadır. Son bölümde, yaşlandıkça belleğe ne olduğu değerlendirilmektedir. Bilimsel bulguların yanı sıra konuyla ilgili sanat eserleri incelenmiş, insanın karmaşık bellek yaşantısını ve farklı bellek türlerini aydınlatarak sunulmaktadır.

Solso ve diğer (2011), "Bilişsel Psikoloji" adlı kitap, on altı bölüm içeren oldukça kapsamlı bir eserdir. Amacı, bilişsel psikoloji alanında uzmanların ortaya koyduğu son gelişmeler hakkında okuyucuya daha derinlemesine bilgilendirmek ve bu sahada araştırma yapmaya teşvik etmektedir. Her bölüm, "Bilişsel Nörobilime ışık tutma" olarak adlandırılan küçük bir bölümle sonlandırılmıştır. Sırasal işlem modelini takip eden bu araştırma duyumdan algıya, dikkate, belleğe, üst düzeydeki bilişe yani aşağıdan yukarıya bir yaklaşımla insan bilişinin ardışık bir modelini takip etmektedir. Bilişsel psikoloji, gerek düşünce, gerekse muhakeme gücünü, dili ve belleği içine alan insan zihnini araştırmaktadır. Biliş, algı, bellek, bilinç, dilin kullanımı, problem çözme ve diğer konuların tüm süreçleri eş zamanlı geçirdiğine ve anlatımda çeşitliliğe neden olmaktadır. Bu çeşitliliğin sınırları üzerine yoğunlaşmaktadır.

2.3 Sanatçı Yaklaşımında İz ve Gerçeklik Kurgusu

Araştırmamız kapsamında, sanatçı yaklaşımında iz ve gerçeklik kurgusuna, 1980 sonrası resimlerde incelenmesi hususunda çalışmamıza kaynaklık etmesi açısından yararlanılan araştırmalar;

Foster (2009), 'Gerçeğin Geri Dönüşü' isimli kitabı, geniş bir söylemsel alanı tüketmek için çabaladığı, günümüz sanat ortamını kendine çıkış noktası olarak ele alıp incelediği ve bu bağlamda, yeni avangard olarak anılan 1960'lı yılların sanat etkinliklerinden günümüze kadar uzanan "avangard"ın kendini gösterme ve tarihsel süreç içindeki önemine yer verilmektedir. Foster göre çağdaş sanatta yapıt, klasik tarihsel bir çizgi üzerinde değerlendirilmekten çok, hareket halindeki alımlıyıcının algılama anında meydana gelen değişmelere ve gelecekten bakarak kuracağı, ötelenmiş bir yorumlama mekanizmasına göre değer kazanmaktadır. Ayrıca Hal Foster, kendini sürekli tekrar eden bir avangardın ardından, Bürger'in de temsilcisi olduğu, her şeyi açıklayan "tek kuram" yaklaşımının geçerli olup olmadığını da sorgulamaktadır. Minimalizm ve pop-art gibi örnekleri modernist söylem açısından olduğu kadar, postmodernist söylem açısından da değerlendirmektedir. Günümüzde sanat tarihi yazımını etkileyen bütün diğer düşünürler gibi, Foster da, dil felsefesinin ve Lacan-Derrida ikilisinin yapıbozuma uğrattığı "anlam"fikriyle tarih yazımını sorunsallaştırmaktadır.

Birinci bölümde, 1960'tan beri tarihsel ve yeni avangardın yeniden eklenmesiyle sanat ve kuramda ortaya çıkan eleştirel modelleri tartışılmıştır. İkinci bölüm, bu bağlamda 1960'ların dönüm noktası olarak minimalist sanatı incelemektedir. Üçüncü bölüm, sanat eserinin yazılı metin olarak şekillendiği 1970'leri tartışmaktadır. Dördüncü bölüm, 1980'lerde imgenin yayılımcı muhafazakarlığı içinde bu modelin eriyişini anlatmaktadır. Beşinci ve Altıncı bölüm'lerde metin ve imgenin çifte patlamasına yönelik çağdaş tepkiler, saldırıya uğrayan beden veya travmatik özneden gerçeğe ulaşma ve belirli bir kimliğin veya mahalli bir topluluğun göndergeleriyle sorgulanmaktadır. Son olarak yedinci bölümde, sanat ve kuramın bu süre zarfındaki en önemli üç söylemi tartışılmaktadır:

özne eleştirisi, kültürel ötekiyle uzlaşma ve teknolojinin rolü açıklamaya çalışılmıştır.

Deleuze (2015), "Proust ve Göstergeler" adlı kitabında, göstergelerin yayılmasına ve yorumlanmasında belleğin sergilenişi, değil göstergelerin çıraklığını temel almaktadır. Sanat dünyası göstergelerin nihai dünyası olduğunu ifade eden yazar; göstergeler maddilikten arındırılmışçasına ideal bir özne anlamlarını, öz olan sanat göstergeleri üzerine yoğunlaşarak analiz etmektedir. Yazar anlamları göstergelerin nesnesinde aramaktadır. Kayıp zamanın arayışı aslında gerçeği aramaktadır. Bu nedenle aşkta olduğu gibi doğada ya da sanatta da söz konusu olan haz değil gerçeklik olduğu belirtilmektedir. Proust'un kendi gerçeklik arayışını nasıl tanımladığını, nasıl başka bilimsel ve felsefi arayışların karşısına koyduğunu anlamak sanattaki kesişme noktalarını belirlemektedir. Sanat göstergeleri ve öz kavramları ile dönüşüm yasalarını belleğin rolü üzerinde durmakta ve ayrıntılı analizini ortaya koymaktadır.

BÖLÜM III

YÖNTEM VE TEKNİK

Araştırmanın modeli, evren ve örneklemi, veri toplama araçları ve veri çözümleme teknikleri aşağıda sırasıyla verilmektedir.

3.1. Araştırma Modeli

Araştırma; evren ve örneklem üzerinde yapılan betimsel bir araştırmadır. Araştırma sürecinde ilişkisel tarama yöntemi kullanılmaktadır. Araştırmanın resimsel aşamasında felsefeye ve psikolojiye dayalı inceleme yapılarak ilişkisel çözümlemelere gidilmiştir. Aynı zamanda, araştırma evreni belirli bir dönemle sınırlandırılarak, örnekleme alınan sanatçılar dönemi içinde değerlendirilmiştir.

Araştırmada öncelikle konu ile ilgili literatür ve arşiv taraması yapılmış, konu kapsamında metin ve görsel mataryellerle desteklenerek hazırlanmıştır. Araştırmanın konusunu oluşturan 1980 sonrası post-modern sanatsal yaklaşımda iz kavramı tarihsel süreci içinde incelenmiştir.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini; 1980'den günümüze post-modern gerçeklik algısında, alımlayıcı ve sanatçı arasındaki etkileşimle iz kavramının sanatçı deneyiminin göstergeleri ile oluşmaktadır.

İz kavramı ile sınırlandırılan evrenden amaçlı eleman örneklemi ile seçilerek örnekleme alınan sanatçılar; Rene Magritte, Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Ana

Mendieta, Kara Walker, Ergin İnan'dır. Elde edilecek bulgulardan yola çıkılarak varılacak sonuç ve genellemeler, araştırmanın evreni için geçerli olup, araştırma evreni ile sınırlıdır.

Araştırmada kapsamına ve çözümlemede kullanılan kavramları karşılayan 6 sanatçı olmak üzere farklı bölgelerden Türk ve yabancı olmak üzere örneklemler seçilmiştir.

3.3. Veri Toplama Araçları

Veri toplama sürecinde yazılı, görsel ve internet kaynaklarından yararlanılmıştır. Bu süreçte; çalışma kapsamında 1980 sonrası post-modern sanatsal yaklaşımda iz kavramıyla ilgili daha önceden yayınlanmış kitap, makale, tez ve diğer araştırma kaynakları, süreli yayınlar, ansiklopedi ve sözlüklerin toplanması veri toplama sürecinin ilk bölümünü oluşturmuştur. Veri toplama sürecinin ikinci kısmının da görsel materyal olarak, sergi katalogları, sanatçıların hayat öyküleri ve yapılmış sanat araştırmalarından yararlanılmış, gerek görüldüğünde internet vb. uluslararası ağlardan faydalanılmıştır. Doküman sınırlılıkları veri toplamada seçilmişlik ve ulaşabilirliktir.

Yapılan amaçlı taramanın, alan yazın ve literatür analizinin ardından uzman bilgisine başvurularak, tüm veriler bir araya getirilmiş, toplanan veriler araştırma konusuna göre sınıflandırılarak araştırmanın alt bölümleri belirlenmiştir. Bu alt bölümlere göre görsel veriler derlenip elde edilen veriler ile birlikte analiz edilmiştir.

3.4. Veri Çözümleme Teknikleri

Araştırmanın verilerinin çözümlenmesinde; betimsel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Veri çözümleme tekniklerinde betimleme, analiz yorumlama yapılarak bulgular elde edilmiştir. Çalışmada içerik analizi yapılarak verilere ulaşılmıştır. Elde edilen veriler bulguların yorumlanmasında tümden gelim yöntemleri ile ortaya konulmuştur. Araştırma da; ele alınan 1980 sonrası post-modern sanatsal yaklaşımda iz kavramı ile sınırlandırılan konu ve dönem ayrıntılı araştırılmış, elde edilen veriler,

araştırmanın örneklemi olan sanatçılar ve sanatçı açısındaki etkileşimle iz kavramının sanatçı deneyiminin göstergeleri dikkate alınarak sınıflandırılmıştır.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. BELLEK VE BELLEK SÜREÇLERİ

4.1.1. Görsel Algıdaki Farklılıklar

Algılama, genellikle, duyularımız aracılığıyla dış dünyanın varoluşunu ve özelliklerini öğrenmemiz olarak tanımlanır. Algılamanın doğasını, gerektirdiği süreci ve bilgi kaynağı olarak değerini pek çok filozoflar irdelemiş ve böylece, birbirinden önemli ayrımları varmış gibi görünen birçok algılama kuramı ortaya çıkmıştır. Birinci türden kuramlar içinde en yalın olanı naif gerçekçi kuramdır.

Naif gerçekçiye göre, çevremize baktığımızda değişik renk ve kılıklarda yüzey parçaları görür, bunları fiziksel nesnelerin yüzeylerinin bölümleri olarak kabul ederiz; değişik sesler işitir, bunları fiziksel nesnelerden gelen sesler olarak kabul edilmektedir. Kuram bu kabullerin hepsinin de yerindeliğini, kılıkların, renklerin, seslerin, katı yüzeylerin, fiziksel nesnelerin doğalarına bağlı özellikler olduğunu savunmaktadır (Ayer,1984,s.186).

Naif gerçekçiliği reddeden filozoflarsa, özelliklerin ve yüzeylerin, cisimlerin doğalarına bağlı olduğu savunulan düşünce yanılsamaya dayanan gerçeğe inandıkları için kuramdan tümüyle ayrıldıklarını kabul ederler ve kendi kuramlarını o nitelikte ve yüzeylerin ne türden şeyler olduğunun açıklamasına yöneltmektedir.

Naif gerçekçiliğin en az iki önemli unsuru, onu reddeden kuramları da bir şekilde etkilemektedir. Kuramlardan hiç birinin algılamanın gerçeğe uygun bir açıklamasını vermeyişinin nedenlerindendir. Bu iki önemli kusurdan birincisi, ne olduğu anlaşılır biçimde tanımlanmamış olan, duyu, duyum, duyu-verisi gibi şeyleri dış dünyanın bilgisini kazanmanın en önemli aracı olarak görmek, ikincisi de görme, işitme duyumlama, tatma ve koku alma eylemlerinin, bu terimlerin günlük yaşamdaki kullanışlarına uygun biçimde gerçekleştiğini kabul etmektir. Bunlardan birincisi, yani dış dünyanın bilgisini duyulara dayandırma, bütün algılama kuramlarında kabul edilmiştir. İkincisi, yani doğrudan görme, işitme vb. eylemlerinin olabilirliği bakımından kuramlar, örneğin görme konusunda, yine de bir doğrudan görme eyleminin olabilirliğinde birleşmelerine karşın, görülen şeyin ne olduğu konusunda birbirinden ayrılmaktadır. Kimileri gördüğümüz şeylerin fiziksel nesnelerin yüzeylerinin bölümleri olduğunu, ötekilerse başka bir şeyleri gördüğümüzü öne sürerler (Ayer, 1984,s.187).

Duyu nesnelerden yansıyan ışınların gözümüzü etkilediğini, bu etkilerin, gözümüzün belli noktalarında yarattığı değişmelerin görsel sinirler aracılığıyla beyne iletilir, bu iletimin beyinde yaptığı değişmeden sonra görme olayının ortaya çıktığını, sürecin, nesneyle gözümüz arasındaki bölümünde bir duyunun ortaya çıkışından söz edilemeyeceği açıktır. Nesneden gözümüze gelen şey, gözümüzü etkileyecek bir şey olabilmektedir. Gözümüzdeki etkinin beyne iletilme biçiminin, bir telefon telinin ses dalgalarını iletmesi türünden tam düzeneksel bir olay olmadığı kabul edilebilir. Geriye gözdeki değişmenin beyne iletilmesinden sonra ortaya çıkan bir takım renkler, kılıklar, konumlar olduğu varsayılmaktadır.

Bu ortaya çıkan şeylere ya da bunların ortaya çıkışına “duyum” tanımını; duyumun “duyu organlarının dışsal uyaranlarla uyarılmasının sonucu olan beyin etkinliğinin dolaysız zihinsel etkileri” olarak tanımlanmaktadır. Fakat bir olayda, hem araya beynin karışarak daha önce zihinsel olmayan etkileri zihinsel biçime soktuğunun, hem de bu yoldan ortaya çıkan sonucun “dolaysız” etkileri olduğunun anlaşılır biçimde savundukları düşünülmektedir. Gözden beyne denk, fiziksel, kimyasal, elektriksel, her durumda son aşamada fiziksel sözcüğünün en geniş

anlamında fiziksel olan olayların, beynin ne türden bir etkinliğinin sonunda "zihinselliğe" dönüştüğü belirlenmeden, görme süreci bir yana, duyuların bile açıklanmış olmayacağı kabul edilmektedir.

Görme eylemine bakılacak olursa "görme" nesneden gelen ışınların gözümüzü etkilediği anda duyu organıyla nesne arasındaki bağlantı hem başlamış hem de bitmektedir. Bundan sonra cisme bakmayı sürdürürsek eski bağlantıyı sürdürmüş değil, yeni bağlantılar kurmuş olunmaktadır. Nitekim karşımızdaki nesne, şişirilen bir balon örneğinde olduğu gibi, her an kılığı değişen bir nesneyse, bizde her an yeni kılıklar görürüz. Oysa ışığın gözümüzü etkilediği yani tam nesneyle bağlantımız başlayıp bittiği anda görme olayının ortaya çıkamayacağı biliniyor. Sonuç olarak görme, naif gerçekçiliğin sandığı gibi, nesneyle bir "doğrudan yüz yüze gelme" olayı olmadığı varsayılmaktadır. Görme olayı nesneyle yüz yüze gelişin kesilmesinden duyulur biçimde daha sonra ortaya çıkmaktadır. Yani nesneyle "yüz yüze gelmenin" nesnenin karşımızda bulunması değil, ışınların gözümüzü etkilemesi anlamına geldiğini kabul edilmektedir. Böylece, doğrudan görme diye bir eylemden söz edilmeyeceğini kabul etmek zorunda olduğumuz ortaya çıkmaktadır (Ayer,1984,s.189). Buna karşı denebilir ki, karşımızdaki nesneyle zihnimizde ortaya çıkan nitelikler arasındaki bağlantının bir nedensellik bağlantısı olması gerekir. Böylece nesneden başlayıp algılayanın zihninde son bulan nesnellik zincirinin uygun bir açıklaması yapmaya çalışmak olacaktır.

Nedensellik kuramı, nedenden etkiye değil etkiden nedene giden bir açıklama vermeye çalışır. Algılama konusundaki nedensellik zincirinin açıklamasını bilimin yapması gerektiği söylenemez. Çünkü bilim nesneden beyine kadar gitmeyi yeterli görür. Beynin, kendisine ileten haberleri bilgi birikimi içinde değerlendirilmesi sonucunda, fizyolojik değilmiş gibi görünen bir takım etkinlikleri ortaya çıkar ve bunlara zihinsel etkinlikler denir. Böylece, zihinsel etkinliklerden söz ederken beyne "zihin" adını verdiğimiz söylenebilir (Ayer,1984,s.192).

Duyu-verilerimizi ortaya çıkarmak, değiştirmek ya da onlardan kaçınmak için önlemler alma olanağının bulunması fakat bu önlemlerin bizim istencimiz dışındaki

bir şeylerin etkilediği söylenilmektedir. “Etki” bir nedenin ürünü olma anlamı taşır. Ayrıca bu etkilerin varoluşuna duyu-verilerimiz üzerindeki bir takım gözlemlerimiz sonucunda karar verdiğimizden bunların, duyu-verilerimizin doğrudan nedenleri olmasa bile, onlarla ilgili bir nedensellik işlevlerinin de bulunduğu öne sürülebilir. Bu yüzden başlangıçta “neden” terimi yerine, daha yansız bir anlam taşıyan “etki” terimi kullanılmalıdır.

İnsan bakımından acı ve haz kavramlarının sonsuza dek genişletilebileceğini kabul etmek koşuluyla, acılardan kurtulma ve hazlara ulaşma yollarını doğru bir anlayışla ele alınabilmesini sağlamaktadır. Eğer düşümüzde de bu amaçlara ulaşabilmek için bir takım önlemler alma olanağının bulunduğunu saptar ve bunun yollarını araştırmaya girildiğinde, o düşten uyanıncaya dek yaşadığımız dünya artık bir düş dünyası değil, gerçek dünya olmaktadır (Ayer,1984,s.194).

Algılama sürecinin nasıl olduğuna örnek olarak, masa üzerinde kırmızı vazo, görme sürecinin, yani vazo’nun, kendisine gelen ışıklardan bir bölümünü emerek geri kalanını yansıtması ve bu yansıyan ışınlar gözde belli bölümleri etkilemektedir. Bu etki başladığı anda vazo ile aramızdaki bağıntı bitmektedir.

Bundan sonra, algılamaya bağlı ortaya çıkacak olan bütün olaylar bedende ve zihinde gerçekleşmektedir. Bu andan önce nesneyle kurulan bağlantıların verdiği bilginin tümü, belli bir yerde belli bir renkte, belli boyutlarda olan bu nesneden yansıyan tüm ışınların, başka bir yerde, başka bir renkte ve boyutta olan nesnelerden yansıyan ışınlara göre belli türden bir değişiklik gösterdiğidir. Beyindeki bu değişmeden hemen sonra bir “görme” olayının zihin de oluşmasıdır. Bu süreçte, gördüğümüzü söylediğimiz şey zihnimizin kurduğu bir imgeden başka bir şey olmaktadır. Nesne ile birlikte, görsel alan diyebileceğimiz bütün bir bölgenin imgesi kurulur ve böylece nesne imgesi o bölgenin imgesi içindeki yerine yerleştirilir. Yerleştirme esnasında, zihnimizin genellikle görme alanında vazo üzerine öğrenilen her şey bu imgelerle/imge ile gösterilmektedir.

Nesneye benzeyen şeyler, yani duyu-verileri, zihnimizin, nesne ve çevresi üzerine edindiği bilgilere dayanarak kendi kurduğu imgelerdir. O imgeler çevremiz üzerine edindiğimiz bilgilerle kurduğumuz yapılardır.

4.1.2. Bellek Unutma Hatırlama

4.1.2.1. Hatırlama

Bellek, sahip olunan geçmiş deneyimleri hatırlayarak ortaya çıkarabilme yeteneğidir. Hatırlama, öğrenilen ya da bellenen, uyarıcılara bireyin tepki verme işlemidir. Bu süreçte verilen tepkiler bireyde değişikliğe uğrayan organizmadan oluşmaktadır. Bellek, enformasyon ve imge deposu ya da geçmiş deneyimlerimizi tekrar bilinç düzeyine çıkarma veya anlamlandırma süreci olarak değerlendirilmektedir. Beynin bütün deneyimleri nasıl sakladığı henüz tam olarak bilinmemektedir (Sezik., 2008 s.112).

Yunan mitolojisinde Mnemosyne (mnemonic sözcüğü bu sözcükten türetilmiştir), dokuz bilim ve sanat dalındaki ilham perisinin anasıdır. Bellek, tüm zihinsel yeteneklerin en eskisi ve en saygını olarak düşünülür. Belleğimiz olmasaydı, bilim, sanat ve mantığın olmayacağı düşünülmektedir. Eski Yunan ve Roma hatipleri "yerleştirme yöntemi" olarak isimlendirilen bir teknik kullanmışlardır. Bu yöntemle din adamları formel dualaların tekrarlanmasını kolaylaştıran tespihleri ya da dua çarklarını kullanmışlardır. Amerikan yerlileri ezberledikleri hikâyelerle, adetlerini ve felsefelerini genç kuşaklara aktarmışlardır. Birçok grubun anonim hikâyeleri, belleği güçlendiren görsel imgelerle doldurulmaktadır (Solso ve diğer, 2011, s.280).

Weiss, geçmişteki deneyimleri bilince çıkarmanın ya da yeniden canlandırmanın etkin bir beynin temelini oluşturduğunu belirtmektedir. Belleğin bu anlamda bir deneyim yaşamaktan bu deneyimi saklamaktan, anımsamak ve geçmişte yaşanılan deneyimler olarak tanımlamaktadır (Weiss, 1993 s.16).

“Yaşantılar boyunca algılanan ve edinilen bilgiler hatırlanabilseydi, bir bilgi edinimi sürecinde unutulan bilgiler yeniden öğrenilmek zorunda kalınmazdı” (Morgan, 1990).

Hatırlama geçmişe ait bir bilgiyi günümüze getirme olarak tanımlanırken akılda tutma “aklın bilgiyi alıp depolama yeteneği haline getirilmesidir. Anımsama, gereksinim duyulduğu anda büyük depodan belirli bilgiyi seçme yeteneğidir” (Buzan, 1998 s.47). Hatırlama geçmişi bugüne getirir ve yeni bir olayla bağlantılandırır. “Hatırlama kavramı, geçmişi içinde bulunulan anı ve geleceği birbirine bağlamaya yardım etmektedir. Tecrübenin temelinde yatan eylem ve düşüncelerin ortaya çıkmasını da sağlamaktadır. Hatırlama, bu yönüyle zamanlar arasında bir bağlayıcılık rolü üstlenmektedir (Sezik., 2008 s.114).

Hatırlamak, zihinsel işlevleri etkin tutmanın ve belleğin ileriye yönelik çalışmasının yanı sıra, anlamlı bilginin zihinde sürekli dolaşmasına da neden olmaktadır. Hatırlama, zamanlar arasında bağlayıcılık rolü ve önemli bilgi dolaşımını sağlayıcı özellikleriyle, zihinsel etkinliklerde en önemli öğe olmaktadır. Hatırlamanın karşılığında bir de unutma vardır (Sezik., 2008 s.114).

Donald H. Weiss, “Birçok birey, yaşamındaki sıradan olayları önemsememektedir. Birey farkın da olsa da olmasa da, beyin kaydetmektedir. Bu tür deneyimlerin çoğu sonunda ulaşılmaz belleğe yerleşir ve özellikle bir psikiyatrist tarafından ortaya çıkarılmaya ya da bir takım benzerlikler içeren travmatik deneyimler yoluyla uyandırılmayı bekler” şeklinde ifade etmektedir (Sezik., 2008 s.117).

Özellikle psikoloji deneylerinde, öğrenilen bilginin anlamlılığı büyük farklılıklar göstermektedir. Farklı anlamlılıktaki bilgiler hatırda tutulması ölçüldüğünde, genellikle olumsuz sonuçlar elde edilmiştir. Bununla beraber, yüksek anlamlılık düzeyindeki bilgi elde edilen veriler, anlamsıza kıyasla çok daha kolay öğrenilmektedir. Bilginin hatırlanmamasının nedeni, bunların öğrenilmesindeki zorlu temeli olabilmektedir. (Morgan, 1990).

Hem ‘Bilinç’in hem de ‘Bilinçaltı’nın düşünme üzerinde doğrudan etkisi vardır. Vera Peiffer’ın bu konudaki buzdağı benzetmesine bakılacak olursa, “Akıl, tıpkı bir buzdağı gibi iki bölümden oluşur: Buzdağının, suyun üstündeki bölümüne benzeyen bilinç zihni, günlük karar verme süreçlerinde ve akılcı düşünce yoluyla ne yapacağımızı ve nasıl yapacağımızı kestirmemize yardım eder. Bunun yanı sıra bir de, bilinçaltı zihni vardır. Buzdağının suyun altında kalan bölümü gibi, zihnin daha büyük bölümünü oluşturur. Bilinçaltı, öğrenilmiş davranışın tekrar edilmesiyle oluşur. Zihnin bu bölümü bir durumla karşı karşıya kalındığında, durumun üstesinden daha çabuk gelinebilir. Bir durumla tekrar karşılaşıldığında, birey durumu ele alışı kolaylaşmasının nedeni, zaten saklanmış, depolanmış bilgiyi kullanıyor olmasındandır” (Peiffer.,1997. s.13) şeklinde ifade etmektedir.

İster bilinçaltı zihin diyelim, ister bilinç zihni diyelim veya bilinçaltı beyin ve bilinçli beyin ifadelerinden hangisini kullanırsak kullanalım, anlatılmak istenen aynı olmaktadır. Bilinç sol beyin tarafından kontrol edilirken, bilinçaltı sağ beynin etkisi altında olmaktadır (Sezik., 2008 s.84).

Bilinçaltı, bilinçten daha güçlü olmasına rağmen ikisi birbirini destekler ve entegre şeklinde çalışmaktadır. Vera Peiffer, “Bilinç zihninden gelen bilgiler, doğrudan bilinçaltı zihnini besler. Zihnin bu iki bölümü arasında güçlü bir bağ vardır. Görülen, duyulan veya yaşanılan her şey, bilinç zihni tarafından algılanır ve bilinçaltı zihninde bir anı olarak kalmaktadır. Bu anı, o anki duygular şeklinde saklanmaktadır (Peiffer.,1997. s.14).

Bilinçli zihin karar verir, düşünür, analiz eder, yönlendirir, nelerin yapılması gerektiği yönünde kontrollü bir şekilde çalışırken; bilinçdışı ya da bilinçaltı, bilincimiz dışında gelişen her şeyi algılamakta ve hafızaya kaydetmektedir (Biçer, 1999. s.168). Bundan dolayı birey, bilinçdışı davranışların farkında olmamaktadır.

Bilinçli olarak karşı karşıya olduğumuz bilgi ve olaylarla (gerçekler) ve bu olayların beraberindeki duygularla bilinçaltında saklanması (anılar) ve bireyin ileride

aynı durumla karşılaştığında gösterdiği davranışlar arasında bir bağ var olmaktadır (Sezik., 2008 s.87).

4.1.2.1.1. Bağ Yöntemi

Bağ yöntem hatırlanacak sözcükler ile peş peşe gelen görsel imgeler oluşturulması biçiminde uygulanmaktadır. "Zihinde canlandırma, diğer bir deyişle nesnelerin zihinde resimsel olarak temsili, oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Daha önce bellekte yer alan bilginin yenilerine bağlanmasıyla oluşan simgesel imgeler, belleğin işleyişini kolaylaştırmaktadır. İnsan beyni, soyut ifadelerden çok, somut görüntüleri daha kolay işlemektedir. Yapılan araştırmalar zihinde canlandırmanın hatırlamayı artırdığını göstermektedir (Sezik., 2008 s.141).

Alınan bilgiler çağrışımları, belli bir sıra ve düzende hafızaya alındığında, hem sağ, hem de sol beyin çalışmaktadır. Böylece beyinde dinamik bir sentez oluşmaktadır. Bu da alınan bilgilerin kalıcı olmasına büyük ölçüde yardımcı olmaktadır.

4.1.2.2. Kalıcılığın Sağlanmasında Beynin Rolü

Bir bilginin beyinde daha kalıcı olması için, bütün duyularla öğrenilmesi gerekmektedir. Bilgi dokunarak, görülerek, tadılarak duyularak ve hissedilerek algılandığında daha kalıcı hale gelmekte ve uzun dönemli hafızaya atılmaktadır. Zihinde canlandırma yapılırken de bu metot geçerli olmaktadır. Bu süreç beş temel duyu organı ile gerçekleşmektedir. Deneyimlenen an'ı görür, işitir, dokunur, hisseder, koklar ve tadarak, bu duyuların belli bir uyum içinde, gerçekleşmiş gibi yapılması süreci kalıcı hale getirmektedir.

Bilinçaltının dili: uyanıkken düşünceler bastırılır ve bir tarafa itilir, kontrolün daha az olduğu uykuda ise bastırılan düşünceler değişik, sembollerin etkisi altında ortaya çıkmaktadır. Bu semboller, yorumcuyu temsil ettikleri içeriğe götürür. Sembollerin düşsel dili neyse, ona göre birey gözleri önünde bazen düş süresince

bilinçte kalmakta ve ardından unutulan, eylem, şekil ve hikâyeler zihinde gerçekleşmektedir (Peseschkian, 1998. s.86).

Bastırılan duyguların bilinçaltına itildiğini belirten Cüceloğlu, "zamanla, bu duyguların bilinçaltında biçim değiştirmeye başladığı ve artık onları tanımak, bu duyguların farkına varmak, güçleşir. Beden bu duyguları kendinde barındırır. Bedenin vermiş olduğu belirtiler dinlenirse, tanınması güçleşmiş, duyguların farkına bedenin diliyle varılır" şeklinde ifade etmiştir (Cüceloğlu., 1997, s.96). Rüyaları bilinçaltının dili olarak değerlendiren psikanalizler derinlik psikolojisinin, rüyaları bilinçaltına giden kral yolu olarak isimlendirildiğini belirtmektedirler (Sezik., 2008 s.89).

Renklerin insan üzerindeki etkilerini ortaya koyan araştırmacılar: "… renk, duyular, hissiyat, yaratıcılık ve sezgilerle ilgili olduğundan beynin sağ tarafını ilgilendirir. Beynin bu kısmı kendini içgüdüsel tepkiler ve içten gelen bilgiler ile ifade eder. Renk daha çok duygusal, bilinçaltı düzeye hitap ettiğinden mekanik ve bilinçli yanı normal olarak pek mevcut olmayan özelliklerle ortaya çıkarılmasına yardım eder" şeklinde belirtmişlerdir (Howard ve Dorothy., S. 1998, s.13).

4.1.2.3. Bellek Türleri

Bilgi işlem yaklaşımı, bilgi işleme fonksiyonunu gerçekleştiren bir süreçler bütünü olarak görülmektedir. İnsan zihni bilgiyi saklama kapasitesi ve öğrenmenin zihinde nasıl oluştuğunu gösteren bir model geliştirilmiştir (Selçuk, 2000).

Hebb'e göre iki tür bellek vardır. Bunlar;

1. Kısa süreli bellek,
2. Uzun süreli bellektir.

Beş duyu organla bireye ulaşan bilgiler, beyin tarafından enerji olarak işlem görmektedir. Ses, ışık, ısı ve fiziksel enerji duyu organları tarafından algılanır ve beyindeki sisteme işlemek üzere dâhil etmektedir. Duyu organlarına ulaşan enerji

çok kısa süreli hafızada elektrik akımı yaratmaktadır. Bu bilgiler hafızada on ile otuz saniye arasında kalmaktadır. Bilginin, farkına varıldığında elektrik akımı çok kısa süreli hafızadan kısa süreli hafızaya geçmektedir (Eren, 1999. s.64). Birey bilginin farkında değilse yani bilginin beyinde eklemleneceği yer yoksa bilgi silinmektedir.

Diğer bir bakış açısıyla çok kısa süreli hafızanın bilgiyi otomatik olarak silmesinin altında başka bir gerçek yatmaktadır. "Beynin bir kerede yedi ya da sekiz düşünceden fazlasını kısa sürede hafızada tutması başarılı olmamaktadır. Beynin kısa vadeli kısmında yedi ya da sekiz düşünce varsa, o zaman başka bir düşünce gelir gelmez, daha önceki düşüncelerden biri terk edilmektedir" (Allan, 1999, s.193-194). Çok kısa süreli hafıza engellini aşmayı başaran bireyin bilgileri, yeni bir ortamda buluşur ve ortamın yapısını değiştirmektedir. Bu süreçle kısa süreli hafızaya aktarılan bilgi, elektriksel olma özelliğini aşarak, maddesel bazı değişimlere uğrar ve uzun süreli hafızada depolanmaktadır.

Alınan bilgi bireyin ilgi alanına girmiyorsa kısa zamanda kaybolmaktadır. Eğer bireyin ilgi alanına giriyorsa uzun süreli hafızaya geçmektedir. "Uzun süreli hafızaya geçen bilgi doğrudan var olan bilgilerle bağlanmaktadır. Bilgilerin bağlanmasıyla şekil değiştiren diğer bilgiler amino asitler olarak hücrelere kaydolur ve bu bilgiler artık sonsuza kadar bireyde kalmaktadır. Birey unuttuğunu düşünse bile sonsuza kadar var olmaktadır" (Eren, 1999. s.65).

Bireyin anlık var oluşuna anlam veren bilgi deposu uzun süreli belleğin işlevi olduğu bilinmektedir. Zamanın sürekliliğini ve anı oluşturan duyusal olayların küçük bir dilimiyle uğraşma yeteneği, bireyin geçici kısa süreli belleğinin temel işlevi olarak görülmektedir. Ancak, geçmiş ile uğraşma ve bu bilgiyi yaşadığı anı şimdiyi anlamak için kullanma yeteneği uzun süreli belleğin bir, işlevi olmaktadır. Bir anlamda uzun süreli bellek aynı anda iki dünyada geçmiş ve şu an yaşamanın ve kesintisiz anlık deneyim selini bireyin anlamasını sağlamaktadır (Solso ve diğer, 2011, s.219).

4.1.2.4. Unutma Kuramları

Unutma, öğrenilen şeylerin, zamanla kaybolmasıdır. Bu nedenle; unutmaya, hatırlamanın bir başka ifadesi de denilebilir. Aynı zamanda zihinde tutma olarak da tanımlanmaktadır. Zihinde tutma davranışı, zamana bağlı olarak değişmektedir ya da unutma miktarı zamanla artmaktadır (Binbaşıoğlu, 1991). Bu açıklama doğrultusunda iki çeşit unutmanın var olduğu ileri sürülmektedir. Bunlardan ilki; tamamen yani bir daha hatırlanamaz biçimde unutmadır. Bu durumda enformasyon çok kısa süreli hafızada senteze geçmeyerek, işlem edilmemektedir. İkinci unutma ise, daha çok yerini yeniden bulamamak biçiminde ortaya çıkmaktadır. Bunlar hafızaya kaydedilmiş ve depolanarak saklanmış olan enformasyonlardır. Bazı ara hücrelerin türlü nedenlerle engellenmesi sonucunda, bloke edilir ve hücrelere ulaşmak mümkün olmamaktadır (Vester, 1997. s.100).

Uzun süreli hafıza aşamasına kadar gelen bilgiler kalıcı olmaktadır. Birey istediği zaman bilinç düzeyine çekip kullanabilmektedir. İzlenimin hafızadaki kısa kalış süresinde, bilgiyi bilince çıkartıp ya da daha önce kaydedilmiş olanlarla birleştirip yeni bilgi girişi, çağrışım yoluyla hafızadaki diğer enformasyonlarla birleştirip bir uyum kurarsa, bilgi uzun süreli hafızaya kaydolarak yerleşmektedir.

4.1.2.4.1 İleriye ve Geriye Ket Vurma

4.1.2.4.1.1. Geriye Ket Vurma

Beyne gelen bilgiler, beyin hücrelerinde yeni uzantıların oluşmasına neden olmaktadır. Eskiden öğrenilen bilginin hatırlanması zorlaştığında ya da buna engel olan nedenler olması durumuna geriye ket vurma, denilmektedir. Geriye ket vurma, yeni öğrenilen bilginin, eski öğrenilen bilgilerle hatırlanmasına neden olmamakta olduğu düşünülmektedir.

Beyne gelen bilgiler tekrar yapıldığında bu uzantılar yerinde kaldığı gibi, bunlara yenileri de eklenmektedir. Tekrar yoksa bu sefer uzantılar yavaş yavaş bağlandığı yerden kapmaktadır. Yani bilgi unutulmaktadır.

Bilimsel araştırmalar, aralıklı tekrar yöntemi ile öğrenilenlerin bellekte daha uzun süre saklandığını göstermektedir. Birey tekrar ettiği sürece, bilgiler bilinç eşiğinde kalmaktadır (Sezik., 2008 s.168). Yaşanmayan ve tanınmayan, yalnızca okunan ya da duyulan bir bilgiyi öğrenmek daha güçtür. Her yeni bilgi, birçok kez tekrarlanmazsa hafızaya kaydetmek zorlaşmaktadır.
Tablo *(1).* bu süreci açıklamaktadır;

Tablo 1: Geriye Ket Vurma Deneyi (Solso ve diğer, 2011 s.323).

Deney Kümesi	**Kontrol Kümesi**
A işini öğrenir	A işini öğrenir
B işini öğrenir	İlgisiz etkinlikler yaptırır
A'yı hatırlaması istenir	A'yı hatırlaması istenir

Deney kümesinin A 'yı hatırlaması, kontrol kümesinin A'yı hatırlamasından daha iyiyse, bu ayırım geriye ket vurmadır. Bu deneyde B'nin sonradan öğrenilmesi, önceden öğrenilen A'nın hatırlanmasını güçleştirmiştir.

4.1.2.4.1.2. İleriye Ket Vurma

Yeni bir bilginin sürekli olarak kısa süreli hafıza üzerinden geçirilmesi gerekmektedir. Beyin, yeni bilgiyi var olan arasında bir karşılaştırma yapmaktadır. Çağrışım ve uzlaşım imkânlarını aramaktadır. Yani 'tek kanallı enformasyonlar, içsel olarak yaşantıya dönüştürülür. Böylelikle daha sonraki yerini bulma işlemi sırasında kolaylık sağlanmış olmaktadır. Bu süreç önce öğrenilen bilginin, yeni öğrenilen bilgilerle hatırlanmasına engel olmasıdır. Buna, ileriye ket vurma adı verilmektedir (Morgan, 1990). Daha önce kavranan bilgiye bakmak için organize edilmiş özel zaman dilimleri oluşturmak gerekmektedir. Dört ve ya beş tekrardan sonra, tekrarlanan bilgi uzun vadeli belleğe yerleşmektedir.

Tablo *(2.)* bu süreci açıklamaktadır.

Tablo 2: İleriye Ket Vurma Deneyi (Solso ve diğer, 2011 s.331).

Deney Kümesi	**Kontrol Kümesi**
A işini öğrenir	Etkinlik yok
B işini öğrenir	B işi öğrenir
B'yi hatırlaması istenir	B'yi hatırlaması istenir

Yukarıdaki tablo da yapılan deneyler, denetim kümesinin B'yi daha iyi hatırladığını göstermektedir. Deney kümesinde ise önceden öğrenilenler (A işi), B işinin hatırlanmasına engel olmaktadır.

Underwood'un yaptığı deneylerden, İleriye ket vurmanın arttığı görülmektedir. Kısaca, birey, önceden ne kadar çok bilgi öğrenirse, yeni öğrenilen bilgileri hatırlanabilenler azalmaktadır.

Hatırlamanın ardından hemen sonra, yeni bir öğrenme başlamaktadır. Bilgi, çift çağrışımlı yeni bir listeyi kapsamakta olduğu ve önceki listeyi hatırlama yüzdesi düşükken, deneyde bireyin daha önceden öğrendiği bilgi liste sayısı arttıkça yeni listeyi hatırlama oranının azaldığı görülmektedir. Bu durum, ileriye ket vurma sonucudur. Ancak, öğrenilen bilgi anlamlıysa ileriye ket vurmanın aynı zamanda geriye ket vurmanın da etkilerinin çok oluşmadığı söylemektedir. Bu sonuçlar bağlamında, günlük yaşamdaki unutmaların çoğu ileriye ve geriye ket vurma durumunu oluşturmaktadır (Binbaşıoğlu, 1991).

4.1.2.4.2. Güdülenmiş Unutma Kuramı

Güdülenmiş unutma kuramına göre, istenilmeyen duygu unutulmaktadır. Bu şekilde istenmeyen duygularla ilişkili olan bilgiler ya da hatırlanması bireyi rahatsız eden düşünceler, baskı altına alınarak unutulmaktadır. Bu düşünceye göre, kişisel sorunlarla ilgili durumlar, ortaya koyacağı kaygıdan dolayı, temelinde yer alan düşünce, bilginin işlenmesinin ilk basamaklarında sinyallerin farkında olunmadığı; fakat bir çeşit karar ve seçimden sonra bazı sinyallerin daha ileri düzeyde işlenmek üzere seçildiğidir. Birey bu gibi durumları bilinçaltına atmaktadır (Solso ve diğer, 2011, s.101).

Sigmund Freud'un çalışmalarından etkilenen psikologlar, zihnin bilinçli ve bilinçsiz kısmı ikilemi ile ilgilenmişlerdir. Freud'un bu yaklaşımının getirdiği problemlerden birisi, yeterince objektif olmamasıdır. Buna rağmen, psikanalizlerin vaka çalışmaları gibi, bilişsel psikologların yaptığı araştırmalar da zihinle ilgili bu görüşleri desteklemektedir (Binbaşıoğlu, 1991).

Unutma, istenen davranışı unutulması, harekete geçiren bağlayıcı organizmadan uzak tutulduğu durumunda, unutma eylemi kullanılmış olmaktadır. Birey şartlanma durumunda davranışın ortaya çıkma olasılığının ortadan kaldırılması gerekir (Bacanlı, 2001).

Kişi için dikkat çekici ve ilginç olan izlenimleri ifade eden belirgin izlenimler sönük olanlardan daha iyi ve daha uzun süre anımsamak, farklı ve tek olma özelliği belirginlik ilkesi içinde yer alabilmektedir (Weiss, 1993 s.23). "Pekiştirilmeyen tekrarlar sönmeye yüz tutar." Var olan bilginin Sönme durumunun gerçekleşmesi davranışın pekiştirilmemesi halinde oluşmaktadır. Klasik şartlanmada sönme durumu var olan uyarıcının ortadan kaldırılmasıdır. Sönme yöntemi şartsız uyarıcı ve pekiştirmenin gerçekleşmemesi halinde eylemin tamamen bitmesi durumudur (Bacanlı, 2001).

4.1.3. BİLİŞSEL MODELLER

Bilişsel modeller, bilimsel kavramların özelleşmiş şekilleridir ve amaçları aynıdır. Değişik şekillerde tanımlanmış olmalarına rağmen biz, bilginin kullanımını, depolanmasını, ve tespitini betimleyen çıkarımlara ve gözlemlere dayanarak, metaforik bir bilişsel model yapılmaktadır. Örneğin bellek, çekmeceli dolaplara, bilgisayara bulmacaya, videoya vb. aletlere benzetilebilir. Bu metaforların her biri belleğin işlevini ve yapısını kavramsallaştırmak için bir çerçeve sağlar. Bilişsel psikologlar “Uzun süreli bellek” ve “Kısa süreli bellek” olmak üzere iki tip belleği kavramsallaştırmış olmaları bu modelin, beleği yanlış temsil ettiği öne sürülmektedir. Buna rağmen analitik amaçlar için bilişsel süreçleri kavramsallaştıran bu metafor daha yararlı olmakta olduğu bilinmektedir.

Bilişsel modeller, kavramsal bilimin diğer modellerinde olduğu gibi, bir dereceye kadar gözlemlerin belirleyicileri ve bir dereceye kadar da gözlemlerin sonuçlarıdır. Bu konu, insan gözlemi tarafından bilginin nasıl temsil edildiği konusuyla ilgilidir. Bilginin içsel temsili dıştaki, gerçeklikle mükemmel bir uyum sağlamaz. Algımızın içsel temsilleri, gerçeği değiştirebilir. Dış gerçeği daha açık bir şekilde inceleme yollarından biri, bilimsel yöntemi kullanmaktır. Doğa gözlemlerinin, doğanın doğru temsilleri olan ve aynı zamanda gözlemcinin muhakeme ve kavrayış sezgisiyle bağdaşabilen bilişsel yapılara dönüştürme yönünde sürekli bir çabası vardır. Görsel algıdan bellek yapısına ve anlamsal belleğe kadar

tartışılan çok sayıdaki kavramın hepsi bu mantığa dayanmaktadır (Solso ve diğer, 2011, 24).

4.1.4. BELLEKTE DEPOLAMA AŞAMASI

4.1.4.1. Uzun ve Kısa Süreli Hafıza

Bellek, birincil bellek adı da verilmektedir. Kısa süreli bellek, çevremizden sayısız uyaranı toplayarak duyusal devinimleri harekete geçirmektedir. Kısa süreli belleğin etkisi uyarıcı kesildikten sonra da kısa bir süre devam etmektedir.

Yani duyusal uyarıcılar, geçici bir bellek deposunda bilgiyi depolama kapasitemizin ciddi bir şekilde sınırlı olduğunu ve eğer öğrenilen bilgi kullanılmazsa büyük oranda unutulacağını belirtmişlerdir.

Değişik bir ifade ile kısa süreli hafızaya aktarılan bilgi, bu etkinliğin ne kadar sürdüğü kesin olarak bilinmemekle birlikte aktarılan bilgi elektriksel olma özelliğini aşarak, maddesel bazı değişimlere uğrar ve uzun süreli hafızaya geçmek üzere hazırlanmaya başlamaktadır.

Bu konuda uzmanlaşmış olan kişiler, bilgiyi birkaç saniyeden daha uzun süre hatırlanmakta olduğunu belirtmektedirler. Bu durumda kısa süreli bellekteki bazı bilgilerin uzun süreli belleğe aktarılmasını olarak tanımlanmaktadır. Kısa süreli bellekle uzun süreli bellek birbiriyle bağlantılıdır. Uzun süreli belleğe sabit bellek, sürekli bellek gibi isimler verilmektedir (Senemoğlu, 2000). Pekiştirilmeyen bilgi belirli bir süre içinde kaybolabilmektedir. Duyusal kayıttan alınan bilgiler bir sonraki depoya, yani kısa süreli hafızaya aktarılır. Kısa süreli hafızada ya da duyusal kayıtta bilgiler çok kısa süre tutulmaktadır. Duyusal kayıtla bilgi hiç durmazken kısa süreli hafızada tekrar yoluyla bir süre durabilir. Duyusal kayıttaki bilgiler tam bir gerçeklik taşır. Kısa süreli hafızada ise kodlama söz konusu olduğundan algılanan gerçek vardır. Son olarak, kısa süreli hafızada bilgiler bilinçlidir, duyusal kayıtla ise, bilinçsizdir (Selçuk, 2000).

Kısa süreli belleğin bir başka adı çalışan hafızadır. Duyusal kayda gelen yeni bilgilerle, uzun süreli hafızada depolanmış olan eski bilgileri karşılaştırmak ve eşleştirmek. Duyusal kayda gelen bilgilerin davranışa dönüşmesini ya da uzun süreli hafızaya kodlanmasını sağlamaktadır. Duyusal kayıt yeni alınan bilgilerin sesli ya da sessiz tekrarlarla kısa süreli hafızada kalmasını sağlamak, uzun süreli hafızadaki bilgiler ile problem çözme gibi zihinsel işlemleri gerçekleştirmektedir.

Hafıza izi bırakmayan, bilgiler algılandıktan sonra birkaç saniye gibi çok kısa müddetler için zihinde tutmayı sağlayan ve o bilgiye ait karar verildikten sonra bilginin tamamen zihinden kaybolmasıyla sonuçlanan hatırlama sürecine kısa süreli hafıza denilmektedir. Kısa süreli hafıza duyu kayıtlarından ve uzun süreli hafızadan bilgiler alarak veri akışını aktifleştirmektedir (Selçuk, 2000).

Kalıcılığın sağlanması, yani kısa süreli belleğin uzun süreli belleğe dönüştürülmesi için iletinin kalıcı olarak kolaylaştırılması yani kalıcı bir iz meydana gelmesi gerekir. Uzun süreli bellek, kısa süreli belleğe bağımlıdır. Bu nedenle, henüz daha kalıcı bir iz meydana gelmeden kısa süreli belleği bozucu bir etki meydana gelirse, bu durum bilgilerin uzun süreli belleğe geçişini de engeller; yaşantı kalıcı hale gelmemektedir. Otuz saniye geçtikten sonra hatırlanan bilgi uzun süreli hafızadan geri çağrılmaktadır (Selçuk, 2000). Kısa ve uzun süreli hafıza arasındaki farklılıklar şu şekildedir;

• Uzun süreli hafızanın kapasitesi sınırsız olmakla birlikte resim ses, hareket bir araya gelirse daha kolay öğrenilip hatırlanmaktadır. Kısa süreli hafıza birkaç dakika kadar kısa, aynı zamanda uzun aralıklarda saklanan bilgiler içermektedir.

• Kısa süreli hafızadaki bilgiler etkindir, buna karşın uzun süreli hafızadaki bilgiler pasif olabilmektedir.

• Kısa süreli hafızadaki bilgiler geri çağırılarak hatırlanır, uzun süreli hafızadaki bilgilerin hatırlanması için uzun bir süre geçmesi gerekmektedir.

• Kısa süreli hafızadaki bilgi unutulduğunda geri getirilmemek üzere kayıp olmaktadır. Ancak uzun süreli hafızadaki bilgi istenildiği an hatırlanamasa da sonradan geri getirilebilme özelliği olmaktadır.

• Birey kısa süreli hafızadaki bilginin farkındadır; fakat uzun süreli hafızadaki bilginin farkında değildir.

Uzun süreli hafızaya getirilen bilgi buraya bir kodlama sürecinden gelir. Kodlama, yeni bilginin hafızadaki mevcut bilgi ile bütünleşerek transfer edilmesi sürecidir. İnsanın duyu organların da algıladığı ses, ışık, koku, tat vb. gibi tüm uyarıcılar hafızada kodlanabilir.

Uzun süreli hafızadaki bilgi depolanmak için iki şekilde kodlanır; Episodik hafıza ve Semantik hafıza'dır.

Episodik hafıza kişisel geçmiş yaşantıları hatırlamasını sağlayan bilgi deposudur. Genellikle otobiyografik referans aracılığıyla hafıza da depolanır. Bir şarkı duyulduğunda birilerinin hatırlanması episodik hafıza tanımının içinde olmasından kaynaklanmaktadır. Episodik hafızada bilgiler nerede yaşandıklarına göre imgeler biçiminde düzenlenmiş bilgilerdir. Bazı bilgiler bireyin belleği üzerinde çok önemli izler bıraktığı için silinmez bir biçimde zihne girer ve unutulmamaktadır.

Semantik hafıza, uzun süreli hafızanın kavramları, kuralların ve soyut düşüncelerin, problem çözme ve düşünme stratejilerini tutan bölümdür. Bilgilerin anlamlı hale getirilmesini sağlar.

Semantik hafızada birbiriyle sistemli ilişkili fikirler ve işlemleri, şemalar biçiminde hiyerarşik bir yapıya sahiptir. Önceki öğrenmelerle yeni öğrenmeler arasında bağlantılar kurmak uzun süreli hafızanın daha etkili kullanılmasını sağlamaktadır (Selçuk, 2000). Belleğin alt düzeydeki biçimi olan işlevsel bellek uyaranlar ve tepkiler arasında bağlantıları tutmakta olduğu bilinmektedir.

4.1.4.2. Bilginin Kısa Süreli Bellekten Uzun Süreli Belleğe Aktarılması

Tekrar; psikolojik bilginin zihinsel olarak pekiştirilmesi, kısa süreli belleğin uzun süreli belleğe dönüşme işlemini kuvvetlendirip hızlandırdığı gibi, kalıcılığı sınıflandırılması sistemidir. Duyusal uyarıcıların meydana getirdiği sinirsel etkinliğin kavrama işlemidir. Beyin yeni edinilen, bilginin özellikle de dikkat çekici bilgileri tekrarlamaya eğilim gösterir. Bu nedenle duyusal izlerin önemli yanları uzun süreli bellekte daha iyi oluşması durumunda etkileşim halinde yerleşmektedir (Senemoğlu, 2000).

Kodlama; kalıcılığı sağlamanın etkili yollarından biri var olan bilginin uzun süreli belleğe yerleştirilmeden önce, farklı bilgiyi açıkça işitsel, görsel ve anlamsal şekilde kodlanmaktadır. Bu işlem sırasında uzun süreli bellekteki bilgilerin hatırlanması ve yeni bilgilerin çok boyutlu kodlanması kolaylıkla gösterilmektedir.

Uzun süreli bellekte eski bilgiler geriye getirilerek buradaki bilginin bir şekilde yeni ve eski bilgiler ile organize olmaktadır; benzerlik ve farlılıklar bir araya getirmektedir. Benzeyen organizmalar bir araya gelip depolanır. Belirli bir bilginin hatırlanması bu bilgiye ulaşıncaya kadar, ilişkili diğer bilgilere de erişme kapasitesi olan beyinde rastgele depolanmaz; bilgilerin kalıcılığı organize olduğu aynı tipteki eski bilgilerle bağlantılı olarak saklanır. Yeni bilgi var olan organizasyonların içine kaydedilir ve birey, daha sonra istediği bilgiye kolayca ulaşabilmektedir (Senemoğlu, 2000).

4.1.4.2.1. Belleme

Yaşantıların, öğrenilen konuların ve bunların geçmişteki bilginin temsili modellerinin, çoğunda bilginin, bilinçli olarak zihinle saklanmasına belleme denilmektedir. Bu durumu sağlayan organizmaya bellek denilmektedir. Belleme, öğrenmenin oluşmasında ve saklanmasında aynı zamanda istenildiği zaman yeniden hatırlanmasında destek olmaktadır. Bu anlamına göre bellemeyi yalın, temsili ya da

otomatik olarak, sağlayan, bellek yetisidir, bu durum zekânın diğer öğe ve özellikleri tamamlamaktadır (Binbaşıoğlu, 1991).

Beynin, bellek için can alıcı olan bazı kısımlarındaki hücre kaybının ya önemsiz düzeyde olduğu ya da beynin bu kısımlarında hiç hücre kaybı olmadığı ve farklı bellek türlerinin yaşlanmadan farklı biçimlerde etkilendikleri bilinmektedir (Özgül,E,s.29). Aynı zamanda da vakaların kişiler için ne anlamlara geldiği ile birlikte belleğin birey üzerindeki etkileri de süreçte değerlendirmelidir. Bu sebeple, nörolojik ya da psikolojik travma sonucu amnezi geliştirmiş, kişisel hikayelerini derinlemesine araştırılıp, hayatları, geçmişlerini hatırlama girişimlerinden ya da travmatik anılardan alışılmadık derecede etkilenmiş olan sanatçıların yaklaşımlarında vaka ve bellek ilişkisi eser üzerinden izlerine rastlanmaktadır.

Belleğin doğasında ya da işlevine odaklanan sanat eserlerinden faydalanarak, genel anlamda sanatın tümü belleğe dayanır, her sanat eseri, doğrudan ya da dolaylı olarak sanatçının kişisel deneyimlerinden etkilenir. Ancak bazı sanatçılar beleğin araştırmasını çalışmalarının başlıca konusu haline getirmişlerdir. Sanatçıların belleğin kelimelerle aynı derecede etkili bir biçimde ifade edilmesi zor olan şahsi tecrübelere dayalı, kişisel yönlerinden bazılarını dikkate değer bir güçle aktarabildikleri görülmüştür. Tüm bu bilgiler doğrulsun da belleğin zihinsel süreçteki etkisini en iyi sanatçılar yansıttığı düşülmektedir.

4.2. GERÇEKLİK ALGISI VE İZ KAVRAMI

Bellek ve bellek süreçleri, görsel algıdaki farlılıklara değinilmesinin ardından gerçeklik algısının postmodern düşünürler bağlamında zihinselliğe dönüşümü sanatçı yaşamına ve sanatına temel olan etkenleri sürecin felsefe ve düşünürler bağlamında nasıl gerçekleştiğinin sanatçı algısının iz'sel dönüşüm sürecinde gerçeklik algısı ve iz kavramının kuramsal çözümlemelerine dayandırılarak analizler gerçekleştirilecektir. Sanatçıların eserlerinde öznel algı ile bilincin nasıl ve ne derece etki yaptığını incelemek önem taşımaktadır.

4.2.1. Postmoderm Düşünürler Bağlamında Gerçeklik Algısı ve İz Kavramı

Uzun süreli bellek ve kısa süreli bellek post-modernizim de izsel dönüşümü gerçeklik algısı kuram ve eserler üzerinde kendini göstermektedir. 1960'lı yıllarda sanat ve estetik alanında kendini gösteren ve postmodern olarak nitelenen eleştiri ve yaklaşımlar 1970'li yıllarda felsefe, epistemoloji ve toplum kuramı alanına da girmiştir. Postmodern kavramı, toplum bilim ya da kuram, felsefe ve epistemolojide yaklaşımlara bakıldığında Baudrillard, Lyotard ve Foucault postmodernitenin öncü düşünürleri arasında yer almaktadır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasına bakıldığında Marksizim, egzistansiyalizmin ve Husserlci fenomonoloji bu ülkenin entelektüel dünyasını egemenliği altına aldığı görülmektedir. Zaman zaman bu yaklaşımların sentezini yapmaya yönelik ilginç girişimlerin ortaya çıktığı görülmektedir (Şaylan,1999,s.286).

1960'lı yıllarda da bir taraftan yapısalcı söylem diğer taraftan Lacancı psikoanaliz yaklaşımının büyük bir etkinlik kazandığı söylenebilmektedir. Örneğin Levi-Strauss, dilci çözümlemeleri, mitoloji, akrabalık ilişkileri ve benzeri antropolojik konularda yapısalcı bir çerçevede kullanmış ve büyük bir ilgi odağı haline gelmiştir. Buna paralel olarak Althusser, Marksist söylem için, Lacan da psikanaliz alanında yapısalcı kuramları formüle etmişlerdir. Bu kuramın yaklaşımlarına göre, yapı bilinci olmayan ya da bilinç ürünü olarak formüle edilmeyen kod ya da kurallar tarafından düzenlenip yönetilmektedir. Yapısalcı çözümlemelere göre, örneğin dilde anlam ikili karşıtlık setleri içinde oluşturmaktadır ya da toplumsal mitoloji içinde yemek yeme vb. kurallar ve kodlar sistemi içinde belirlenmektedir. Yapısal çözümler, tam bir nesnelliği, gerçeği, tutarlılığı ve yüzde yüz bilimsel olmayı hedefleyen çözümlemelerdir; yapısal çözümlemeler içinde özelliğe ya da öznellikten kaynaklanan değerlere yer olmadığı belirtilmektedir. 1970'li yıllarda, bu zengin düşün dünyasına Raymond Aron, Alain Touraine gibi toplum bilimciler Kuzey Amerika'da çok popüler hale gelen postendüstriyel çözümlemeleri idare edilmişlerdir. Böylece zengin ve çok sesli bir düşün dünyası, güçlü kritik bakış geleneği ile birleşen zengin bir postmodern söylem açılımını

olanak sağlamıştır. Daha doğrusu, hemen hemen her yerde baş gösteren postmodern söylem, bu çerçeve içinde ciddi bir etkinlikte kendini göstermektedir (Şaylan,1999,s.289).

Günümüzün önemli sanat eleştirmenlerinden Hal Foster'ın, 1996 yılında yayımlanan Gerçeğin Geri Dönüşü: yüzyılın sonunda avangard adlı çalışması, 'Avangard' üzerine yapılan tartışmalara yeni bir boyut kazandıran ve yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki neo-avangard oluşumlara odaklanan Foster, bu çalışmalara Freud'un "ertelenmiş eylem" kavramını çıkış noktası kabul ederek yaklaşımlarının ana eksenini oturtmaktadır. Foster, böylece avangard olgusunun tümüyle yok olmadığını, sürdürdüğü ve bu yaklaşımda, 'yerinden edilebilme' kavramı, Hal Foster'in, Freud'un ertelenmiş eylemine atfen önerdiği ve yirminci yüzyılın ikinci yarısında avangard oluşumları değerlendirilirken başvurduğu bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır (Şahiner,2015,s.34).

Foster'a göre, Tarih özellikle modern tarih gizli ve ya açık biçimde bireysel özne modeli olarak, aslında bir özne olarak tasarlanmıştır. Bu durum belirli bir tarihin neden XIX. yüzyılın sonunda olduğu gibi evrim, ilerleme veya tersine XX. yüzyılın başında sıkça görüldüğü gibi, aktarımı ve gerileme terimleriyle yani George Lukacs'tan günümüze kadarki modernist çalışmalarda yaygınlığının anlatıldığını açıklar. Bu tarih modeli çağdaş eleştiri de hatta öznenin öldüğü varsayıldığında bile devam etmektedir.

Bu durumda özne belirgin olan bireysel özne benzetmesi tarihsel çalışmaların her birinin yapısında yer almaktaysa, özne modelinin en karmaşık ekran ışığı olan psikoanalitik modeli uygulanır ve açıklanırsa bu durum tarihsel deneyimdeki travmatik bir merkezin algılanmasından kaynaklandığı görülmektedir. Bugün ilerici sosyal bilim çalışmaları kültürel çalışmalardan daha çok travma çalışmaları olarak ortaya çıkmaktadır. Çeşitli postyapısalcı bakış açıları tarafından bastırılan gerçek geri döner; fakat bu sefer travmatik olarak görülmektedir (Foster, H. çev. .Esin Hoşsucu 2009,s.55).

Freud en başarılı dönemlerinde, benzetme olan bedenin biyolojik zamansallığından farklı öznenin ruhsal zamansallığını saptar. Freud'a göre özellikle Lacan'dan okunduğunda özellik bir defada ve tümden oluşmaz; travmatik olayların sezildiği ve yeniden anlamlandırıldığı bir döngü boyunca yeniden tasarlanır. Freudcu düşüncenin farklı zamansal modellerini netleştirmek için çalışan Jean Laplanche, "Bir travmanın oluşması her zaman iki travma gerektirir" ifadesini kullanır. Bir olay ancak bunu yeniden anlamlandıran başka bir olayla dışavurulur; kim olduğumuzu ancak ertelenmiş eylemde anlarız. Yüzyıl sonundaki modernist çalışmalara uyarlamak istenilen bu benzetmedir:

> *Tarihsel ve yeni avangard devamlı bir gerilim ve yenileme süreci içerisinde benzer şekilde oluşmuştur. Bu karmaşık bir önsezilen gelecekler ve yeniden kurulan geçmişler döngüsüdür. Kısacası, tarihsel ve yeni avangard önce ve sonra, neden ve sonuç, başlangıç ve tekrar konusundaki en basit şemayı bile dışlayan ertelenmiş bir eylem sürecinde kurulmuştur* (Foster, H. çev. .Esin Hoşsucu 2009,s.55).

Hem postmodern sanat hem postyapısalcı kuram bu genel ilişkisinin ötesinde ertelenmiş eylemin ortaya çıkardığı özel sorular gelişmiştir: tekrar, farklılık ve erteleme; nedensellik, zamansallık ve anlatım üzerine sorulardır. Yeni avangardın vurgulandığı tekrar ve geri dönüş konularından başka, en çok ilgilendiği konular zamansallık ve metinselliktir. Bu konuda yalnız mekânsal ve görsel sanata zaman ve metin boyutunun eklenmesi değil minimalist sanatçılar ile biçimci eleştirmenler arasındaki tartışmalardan biridir. Müze bilimciliğin zamansallığı ile kültürel metinler arasılığın kuramsal değerlendirmesi (Smithson gibi sanatçıların duyurduğu ve şimdi Lothar Boumgarten gibi sanatçıların geliştirdiği) açısından da önem kazanmıştır. Burada sadece dönemin önemli felsefelerine yönelik benzer ama farklı kurulmakta olan bu soruları açıklamak gerekirse: Lacan'ın *Nachtraglich* kavramının ayrıntıları, Althusser'deki nedenselliğin eleştirisi, Foucault'ta söylemlerin soykütüksel incelemeleri, Gilles Deleuze'de tekrar kavramının algılanışı, Juia Kristeva'nın feminist zamansallığının karmaşıklığı Jacques Derrida'da *differance* teriminin oluşturulmasıdır. Derrida tüm kurumlara karşı bu devrin önemli metinlerinden biri

olan “Freud-and the Scene of Writing” (1966) (Freuld ve yazma sahnesi) metninde “Asıl muamma tam da bu *ilk kez* düşüncesidir. Böylece ertelenme en başında başlar” şeklinde yazar. Avangard içinde durum böyledir (Foster, H. çev. Esin Hoşsucu 2009,s.60).

1960’larda minimal sanatın aynı anda hem tamamladığı hem parçaladığı modernizmin biçimci modellerinden birini mükemmelleştirdiği düşüncesi ve 1980’lerde sanat ve diğer alanlarda geleneğe dönüşü savunmak için 1960’lara yönelik bir saldırıyı kullanan genel tepkidir.

Minimalist 1960’larla yeni dışavurumcu 1980’lerin farklı kültürel politikaları bu yolla birbirleriyle karıştırılmıştır. Yeni dışavurumcular sözde özerkliklerine rağmen Reagan-Bush dönemindeki kültürel gerilemelerin içinde yer alırken, minimal sanat tüm kısıtlamalara rağmen keşiflere devam ederek bugünün ileri çalışmaları için yeni bir alanın önünü açar; bunun için ilk olarak minimal sanatın tepkisi anlaşılmalı, daha sonra minimalizmin ana metinlerinin okunmasıyla bir karşı bellek oluşturulmalıdır. Bu karşı bellek, minimal sanatın hem genç modernist hem de yeni avangard sanatla diyalektik bağlarını tanımlamak için kullanılacaktır. Bu süreç aslında 1960’dan günümüze sanatın soykütüksel olarak araştırılması anlamına gelir. Bu araştırmada minimal sanat, sanatın uzak, cansız bir kolu olarak değil; çağdaş bir dönüm noktası, bugün daha da karmaşıklaşan postmodern uygulamalara doğru biçimsel bir değişim olarak ele alınacaktır. Yani 1960’lara savaş sonrası kültür, politika ve ekonominin eleştirel kriz döneminde minimal sanatın konumuna geri dönecektir (Foster, H. çev. Esin Hoşsucu, 2009,s.64).

Bir algı analizi olan minimalizim, algı koşulları için daha ileri bir analiz hazırlar. Bu durum sanat mekânı eleştirisinin, sergi geleneği eleştirisinin ve meta statüsünü kısaca sanat kurumunun eleştirisinin önünü açmaktadır. Benjamin Buchloch gibi eleştirmenlere göre bu tarih, daha çok hazır-yapıtların sunum stratejisi ile ilgili bir soykütüğüdür. Bu anlatı önemli bir konuyu dışarıda bırakır: özne için bu konu sanatın dışında bırakılır. Minimalizm biçimciliğin nesnel yönlendirmelerinden, fenomenolojisinin öznel yönlendirmelerine dönmüş olmasına rağmen, sanatçı ve

izleyici sadece tarihsel açıdan masum değil; cinsel açıdan da farksız görme eğilimindedir. Aynı durum minimalizm den sonra ortaya çıkan kavramsal sanat ve kurum eleştirisi yapan sanat içinde geçerlidir. Bu dışlama 1970 ortalarından 1980'lerin ortalarına kadar feminist sanatın konusu haline gelmiştir. Birbirinden tamamen farklı sanatçıları; sanat dünyasına, özelliklede kitle kültüründeki kadın sunumları ile psikanalitik kuramdaki kadınsılık yapılandırmalarının imge ve söylemlerine yönelir. 1970 ve 1980'lerin özneyi psikanalitik olarak tanımlayan feminist sanatına karşı bedenin fenomenolojik mahremiyetini koyan ki bu durum o zaman çeşitli içerlemelere neden olmuştur (Foster, H. çev. Esin Hoşsucu 2009,s.89-90).

Bu kapsamda, yer alan sanatçı ve eleştirmenlerin çoğu gerçekçilik ve yanılsamacılık konusunda şüphecidir; bu şekilde soyutlamanın betimlemeye karşı yürüttüğü savaşı başka yöntemlerle devam ettirirler. Donald Judd gibi minimalistler soyutlamada, resimsel alanlardaki optik yanılsamada, gerçekçiliğin izlerini görür ve idealist kompozisyonun eski düzendeki bu son izlerini de siler. Bu anti yanılsamacı duruş kavramsal sanat, kurum eleştirisi yapan sanat, beden sanatı, performans sanatı, feminist sanatıyla bağıntılı birçok sanatçı ve eleştirmen tarafından da devam ettirilir.

Pop anlayışın temelinde, imgeler göndergeleriyle, yani dünyadaki ikonografik veya gerçek konularla ilintilidir. Tüm imgelerin ancak başka imgeleri temsil edebilir, yani temsilin tüm biçimleri ancak kendine gönderme yapan kodlar olabilir (Foster, H. çev. Esin Hoşsucu 2009,s.162). Bunun en önemli örneği Thomas Crow'un Warhol'un umursamaz imgelerininde gelişi güzel olduğu şeklindeki simülakral tanımlamasına karşı çıkan "*Saturday Disasters: Trace and Reference in Early* Warhol" (1987) (Cumartesi Felaketlerinde İz ve Gönderge) yazısında sergilenir. Crow meta ve medya starlarının göz alan görüntülerinin altında "acı çekmenin ve ölümün gerçekliğini"; özellikle "duygularını açıkça ifade etmeye" sevk edilen Marily, Liz ve Jackie'nin trajedilerini görür. Burada Crow, Warhol'da sadece gönderge yapılan bir nesne değil; empatik bir özne de bulur ve Warhol'un eleştirelliği konumlanmaktadır. Warhol, "göndergesinden kopmuş soyut bir gösterge oyununun değil" Amerika'nın popüler "gerçeği söyleme" geleneğinin parçasıdır. Bu

yöntem onları travmatik gerçekçilik açısından ele almaktadır (Foster, H. çev. Esin Hoşsucu 2009,s.163-164). Warhol için travmatik olarak algılanan gerçeğin sahnelenmesini sağlar. Bu durum gerçeği de gösterir ve bu noktada gerçek tekrarlama sahnesini yırtar, bir imgeden etkilenen bir öznenin algısı ve bilinci arasındaki özne daha küçük olarak tanımlanır.

Sanatsal ve felsefi görüşlerle etkileşimli olarak ortaya çıkan bu kavramlar nedeniyle bu çalışmada, doğa algısının bir yansıma biçimi olan geçirdiği aşamalar ve gerçeklik algısı bağlamında ele alınıp, 1980 sonrası meydana gelen değişimler ile felsefi görüşler sanatçıların çalışmaları iz kavramı açısından irdelenmesi sorun olarak görülmüştür.

4.2.2. Postmoderm Gerçeklik Algısında İz Kavramı ve Yaklaşımları

Modernizm'e karşı olan eleştirileriyle R.Barthes, Wittgenstein, Lyotard, Derrida, Deleuze, Foucault, Baudrillard gibi Postmodern düşünürler arasında, görüşleriyle çalışmaya esas olan sanat alanına da doğrudan katkıları bulunan iki isim Derrida ve Baudrillard'dır. Derrida, modernitenin mantık yürütme biçimini 'dil' aracılığıyla 'yapısöküm'e uğratırken, Baudrillard da 'simülasyon' kavramı ile yeni oluşan gerçeklik anlayışını sorgular.

Derrida'nın, Modern dönemde Batı'da egemen olan düşünce biçimi, doğum/ölüm, yer/gök, siyah/beyaz, uygar/barbar şeklinde eleştirdiği söylenebilmektedir.

J. Derrida tarafından formüle edilen yapısöküm (deconstruction) her şeyin bir metin gibi okunması ve metnin dışında hiçbir şeyin bulunmadığı noktasında postmodernist sanatın ve dilsel söylemin içerisi ve dışarısı arasındaki ayırımlarının ortadan kalkmasına meydan vermiştir. Bu aynı zamanda Wittgenstein tarafından Tractatus'ta belirtilen, dilin ve göstergelerin olmamasına da işaret etmektedir: "Tractatus'ta dilin mutlak dışarısı artık iç dış ayrımı olmaksızın birlikte durmakta olduğu görülmektedir. Çünkü gönderenin sabitliği meşru değil, sabit olanın dışarısı

da kalmamaktadır. Bu nedenle gerçek dil darbesinin çokluklarıyla yani oyunu tek başına oynama ihtimalinin bile kalmadığı bir durumda postmodern durum işlemeye başlar" (Derrida, 1997, s.12).

"İz" Jacques Derrida'nun dekonstrüksiyon adını verdiği eleştirel düşünce en önemli yöntemidir. Diğer kavramları için de yaptığı gibi, "iz"i pozitif ya da negatif olarak tanımlamaz; aslında böyle bir yönelimden bile kaçınır. Böylece "iz" kavramı, birçok anlamı içerisinde barındırarak, dogmatik bir "tek" yönelimi geçersiz kılmaktadır. "İz" bu bağlamda, bir yokluğun varlığını, daima şimdide yokluğu var olan bir belirsizlik durumunu göstermektedir. Derrida bu belirsizliğe dair pozitif ya da negatif bir yargıda bulunmamaktadır.

Dekonstrüksiyon bir metnin kendi içerisinde taşıdığı içsel çelişkilerde yatmakta; bundan hareketle farklı bir anlam inşa etmektedir. Bu anlık bir yıkım ve inşa sürecidir. Derrida bu çelişkilerin daima ve zaten dilin içinde saklı olan aşkın bir gösterilenin teşhiri olduğunu ilan etmektedir. Böylece ortaya çıkan iz kavramının içinde saklamış olduğu çelişki kavramın kendisini oluşturmaktadır.

Dilin yorum ve derinliğine sahip olan modernist sanatın ardından, postmodern sanatın dili bir oyun gibi değerlendirmesi ve yerinden etmesi aşırı tutarsız yorumlamalara ve bu tutarsız yorumlar üzerine gelişen biçimsel olarak da tutarsız bir sanata sebep olmuştur.

Sanat yapıtının bir metin gibi okunması sanatın doğasının duyumsal bir deneyime indirgenmesi ve dilin ötekiyle değil, kendiyle bile iletişime kapalı ve ölü üsluplar ortaya çıkması, görselliğin arttığı ama anlam çokluğuna rağmen "anlamın" azaldığı bir sanat dünyasına göndermede bulunur.

Lyotard " Postmodern Durum" kitabında dildeki bu kural yitimlerinden yola çıkarak anlatısal bilginin gücünü yitirdiğinden bahsetmiştir. Çünkü anlatısal bilgiler, insanlığın meta söylemleridir. Postmodern durumda ise, artık bu meta söylemlere yer bulunmamaktadır.

4.2.2.1. Jean Baudrillard'ın Gerçeklik Algısı

Jean Baudrillard'a göre, düşünce evrenine özgü, simülasyon gerçeği; kendisi zaten kopya olan bir şeyin kopyasını anlatan bir savunudur. Baudrillard, içinde yaşamakta olduğu dünya, çağ ve toplumu nitelendirme konusunda gerçeğin çöktüğünü ve bunun yerini "hipergerçekliği" aldığını savunmaktadır (Baudrillard, 2003: 58).

"Baudrillard'ın, savunduğu önemli kavramlardan birisi "*gerçeklik ilkesi'*"" kavramıdır. Gerçekliğin kendisinin metafizik yani düşünsel, zihinsel bir süreç olarak yorumlayan Baudrillard, moderm toplumlarda bu ilkenin son iki asır içinde ortaya çıkmış olduğunu söylemektedir. Bu ilke gerçekten de bir tür zihinsel, duygusal bir süreç gibi iş görmektedir. Bu toplumlara özgü insanların gündelik yaşamlarındaki davranışları, düşünceleri böyle bir ilke tarafından belirlenmektedir. Bu ilkenin eski ideoloji terimine yakın bir anlama sahip olduğu düşünülmektedir (Adanır, 2016, s.51).

Baudrillard, dünya görüşlerinin, birbirlerinden kesin bir şekilde ayrılamayacaklarını ve birey düzeyinde bu iki ayrı ideolojik yapılanmaya ait pek çok verinin, değerin iç içe geçmiş bir şekilde var olmayı sürdürdüklerini söylemektedir. İnsanların gerçeklik ilkesine boyun eğmeleri demek gündelik yaşamlarını bir tür insani değerlere inanç üstüne oturtmaları demektir dolayısıyla bu inançlaşmış düşünce yapısını sürdürdükleri ölçüde sözcüğün gerçek anlamda bir toplum, ekonomik, politik ve kültürel yaşamdan söz edilebileceğini ifade etmektedir. Baudrillard'a göre iki asırlık bir süre içinde ortaya çıkıp oluşan ve 1960'lı yıllardan itibaren içeriğini, anlamını, önemini yitiren bu düşünce artık insanların gündelik yaşamlarındaki davranışlarını belirleyemez bir hale gelmiş ve insanlar giderek bu gerçeklik ilkesine yabancılaşmaya, ondan uzaklaşmaya başlamışlardır. Bunun yerini herkesin neredeyse hiç sorgulamadan kabul ettiği sistem kavramının aldığından söz etmektedir (Baudrillard, 2016, s.55).

Baudrillard, gerçeklik ilkesini yani bir anlamda amaçlarını, umutlarını, geleceğe yönelik düşlerini yitiren bir toplumun mevcut sistemi, düzeni, yaşamı yeniden üretmekten başka bir seçeneğe sahip olmayacağını ve bunun olsa olsa bir simülasyon evreni olabileceğini söylemektedir. Modern toplumlar bir gelişme yani sanayileşme ile tüketim aşamasına geçmişlerdir. Burada toplum yaşamın tüm alanlarında sınırsız ve sonsuz bir tüketim düzenini benimsemiştir. Bireyler kendi yaşamlarıyla birlikte içinde yaşamakta oldukları doğa, çevre ve dünyayı da tüketmeye programlanmış varlıklara benzemektedirler (Baudrillard, 2003: 58).

Baudrillard'ın değişiyle bu toplumda sonuçlar nedenlerden önce gelmektedir. Her şey yazgısal bir görünüme sahip olmakla birlikte her şeyin rastlantısal bir şekilde olup bittiği izlenimi yaratılmaya çalışılmaktadır. Oysa bireylerin bu toplumsal yaşam stilini kabul etmekten başka seçenekleri yoktur. Baudrillard, bunun olsa olsa bir yaşam simülasyonu, böyle bir yaşama sahip insanlarınsa olsa olsa birer simülakrına dönüşmüş olabileceklerinden söz etmektedir.

Gerçeklik ilkesini, gerçekliğini yitiren bir toplumsal yaşam bir tür sanal yaşama dönüştüğünde ortaya çıkan sanal teknolojilerinin yardımıyla toplumlar sanal değil gerçek bir yaşantı sürdürdüklerine inandırılmaya çalışılmakta ve bu uğurda çaba, enerji ve para harcamaktadır. Bir anlama özünü, ruhunu, manevi, insani değerlerini yitiren bireyler robotu andıran basit birer biyolojik varlığa dönüşmekte ve insanlığını yitirince geriye kalan tek duygusal yanının yani arzularının kölesi haline gelişi bir varlığa benzetmektedir (Yılmaz, 2006, s.134).

Baudrillard, gerçeklik ilkesini; gerçekliğini yitirmiş bir evrende politika, ekonomi ve kültürel yaşantının da birer yaşantı simülakrına dönüşmeleri kaçınılmaz hale gelmekte olduğunu belirtmektedir. Bu noktada gerçeğini yitirmiş bir evren hakkında gerçek kavramlara dayanan gerçek bir kuram üretilemeyeceğini iddia eden düşünür içinde yaşamakta olduğunu söylediği simülasyon evreni konusunda yorumlar üretebileceğini söylemektedir (Akay, 1999, s. 62).

"Düşsel çözümleri üreten birey gerçek ile düşsel olan arasındaki farkları bilmesine karşın bunları görmezden gelmektedir. Yaşadığı evrene bilinçli bir şekilde yabancı bir gözle bakmaya ve bu evreni düşsel gerçek ayrımı yapmadan parçalarına bölerek sonra yeniden bir araya getirmeye çalışır dolayısıyla zihinsel açıdan çok üretken bir yöntem olduğu söylenilmektedir" (Baudrillard, 2016, s.52).

Enrique Valiente-Noailles, Baudrillard'ın içinde yaşadığı evreni açıklama konusunda bu evrenden daha hızlı bir hareket yeteneğine ve ayrıca düşünce üretme hızına uygun bir dil yetisine sahip olduğunu söylemektedir. Başka bir deyişle Baudrillard, içinde yaşadığı dünyada neler olabileceğini o dünyadan daha hızlı bir şekilde hareket edip gözlemleyebilmekte ve o düşüncelerini açıklarken sanki dünyada bu açıklamalara uygun bir takım olaylar olup bitmektedir. (Baudrillard, 2016, s.72).

Baudrillard, kuramla, gerçek dünya; düşünce üretimiyle deneysel dünya arasındaki mesafenin varlığını asla unutmamış ve her şeyden önce bir kuramcı olduğunu sık sık dile getirmektedir. Baudrillard, çok derinlere gidebilen düşünceleri çok ironik ve zarif bir şekilde ifade edebilme yeteneğine sahip bir düşünürdür. Kendisi de dahil olmak üzere dalga geçmediği hiçbir şey yoktur ancak kendisi de dahil olmak üzere içinde yaşamakta olduğu evreni ciddiye alan ve bu evrenin en önemli sorunları hakkında keskin, ayrıntılı, çok çarpıcı, hayati bir öneme sahip çözümlemeler yapmış olan bir düşünce insanıdır (Burnett ,2012:138).

Baudrillard'a göre, gerçeklik sistemli bir şekilde klasik sosyoloji, felsefe ve daha genelinde karşılaşabilmek olanaksızdır. Örneğin simülasyon evreni dediği şey bir tek düşünsel evrene benzemektedir. Bu evreni çözümlemek amacıyla kullandığı dil sayesinde somut bir görünüme, bir gerçeğe sahip olmaktadır (Orwell, 2003: 195).

> *"Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Böylelikle gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle gerçeğin akılcı bir görünüme sahip olmasına gerek yoktur, çünkü "gerçek" ideal ya da olumsuz süreçlerle başa çıkabilecek bir durumda değildir. Gerçek artık işlemsel bir görünüme sahiptir. Aslında buna gerçek bile denilemez, çünkü*

çevresinde onu sarıp sarmalayan bir düşsellik yoktur" (Baudrillard, 2016: s.13).

Baudrillard, kendi doğal akışını izleyen doğanın eşdeğerlisi olmaya, bunu dil düzeyinde gösterimi ile üretimini özgürleştirmeye çalışan metinler üretmektedir. Baudrillard, her şeyin gerçeklik terimi ile ifade edilmesinin ne olduğu belirsiz ve anlaşılmaz bütünün gerçekliğe yol açması gerçekliğin sonu anlamına geldiğini ifade etmektedir. Bu durumun, kendi sınırlarını bilinçli bir şekilde zorlayan sistemin bilinçaltının derinliklerinden gelen sezgisel bir duygu olduğunu ifade etmektedir. Gerçeğin zafer kazanması, dünyanın kendi özgürlüğünün bilincine varması ve düşünce evreninin bir parçası haline gelmesini sağlamıştır. Şeyleri daha ortaya çıktıkları anda yakalamak, kendi izlerini silmek gibi bir yetenek insanın kendi düşünce sistemine simgesel bir biçim katmasını ve metinlerine kendini ifade eden bir görünüm kazanması gerektiğini savunmaktadır (Baudrillard, 2016, s.253).

Bir kez bırakılmış iz'lerin bilinçli bir şekilde silinemediklerini zaman ile birlikte ortadan kaldırılmasını sağlayan belli bir süreç biçimi vardır. Baudrillard'ın düşünme ve yazma biçiminin bıraktığı iz'lerin silmesi yok olup gittikleri anlamına değil gerçeğe ait tersine çevrilmeyen göstergeler aracılığıyla oluşturulmadıkları, düşünce katmanlarına bölünmüş ve söz sanatı içeren bir göndergeler sistemine anlamına gelmektedir. Tüm bunlarla birlikte Baudrillard dil düzeyinde, dünya düzeyindeki bütünsel gerçekliğin eşdeğerlisi olarak nitelendirilebilecek özgün bir dil yaratmaktadır (Baudrillard, 2016, s.259).

4.2.2.2. Jacques Derrida'nın Gerçeklik Algısı

Felsefecilerin gerçek ile bütün arasında kurduğu ilişki Derrida için her iki kavram arasında, gerçek ve bütün arasında kurduğu ilişkinin sorgulamaları "Gerçek bütündür" yargısının yapısökümünün mümkün olup olmadığıdır (Akay,1999,s.14). Derrida'nın, iz, ek ve karar verilemezlik düşünceleri göz önünde bulundurularak tüm bunlardan önce gerçekle ilgili soruların ve sorunların felsefe tarihindeki çıkış noktasına bakmanın yararlı olacağını düşünülmüştür.

Derrida postyapısalcı olması nedeniyle kendisini yapısalcı bir düşünce ortamında bulmuş ve düşünce ortamını yaratmaya çalışmıştır. Yapısalcı anlayış, dış etmenlerden ve tarihsel süreçten bağımsız, bütüncül bir sistem olarak görülmektedir (Gür, 2005:s.17). Bu nedenle ”yapısalcı” diye nitelendirilen bazı dilbilimci, antropolog ve psikologlar, gösterge sistemlerini araştırmakta, insan kültürleriyle evren hakkındaki insani düşünme ve algılama biçimlerini keşfetmeye çalışmaktadırlar (Soysal, 1999, s.46). Söz konusu gösterge sistemlerinin genellikle “ikili” olduğu düşünülür, yani “akıl” ve “tutku”, “kadın” ve “erkek”, ”Doğa” ve “kültür” ve benzeri “karşıtlıklardan” hareket etmektedirler (Robinson,2000: s.45).

Platon, aklın, gölgelerin ve yanılsamaların dünyasından ancak büyük zorluklarla doğduğunu düşünmektedir. Gerçekte tanırının gizemleri üzerine kurulu bir bir gelenek olan Yahudi-Hristiyanlık da, Platon’nun karanlıklar ve insanlar mağarasına ilişkin alegorisindeki (Platon, 1941) bu asimilasyonu onaylamaktadır (Boyne, R. 2009. s.67).

Descartes’in insan zihninin gücüne olan inancı bundan çok daha fazla olmasından kaynaklandığını ve insan zihninin çeşitli kaynaklardan edindiği ön yargılardan bir kenara bırakabildiği takdirde, bütün hakikatleri oldukları gibi kavrayabileceğine inanıyordu (Leiman, 2005: s.15). Hiç kuşkusuz, kimi hakikatlerin dolaysız biçimde kavranmasının mümkün olmadığını ve bu hakikatlere ulaşmak için mantık ve neden-sonuç ilişkisinin dikkatli ve zahmetli biçimde uygulanmasının gerektiğini de bilinmekteydi. Bu güvenin temeli de insan zihninin yalın hakikatlere açık ve seçik biçimde kavrayabilme gücü olduğu ifade edilmektedir. Descartes, sadece özgür aklıyla yanıt verebileceği sorulara yönelmiştir (Boyne, R. 2009. s.57).

Böylece, Descartes, beyni hasar görmüş kimselerin algılarını bir yana bırakıp onları sadece düşleyip düşlemediğini sorma yoluna gitmiştir. Bu durum, tamamen yabancı bir şeyi resmetmeye çalışan bir ressamın durumuyla aşağı yukarı aynı olduğunu vurgulamaya çalışmaktadır. Ressam söz konusu resmi yapsa bile, bu resim daha önce hiç görülmemiş bir şeyin benzeri olacağı için hiç kimse tarafından anlaşılmamakta ve renk, biçim, ebat ve nicelik gibi tamamen gerçek özellikleri

bakımından tanınmaz bir halde olmaktadır (Güncü, 2005: s.18). Descartes, bu aşamada örtük ve belirtik üç tane sonuca varmaktadır. Bunlardan ilki, düşlerle ilgili bu sorun "kuşku duymak için en önemli nedendir". İkincisi, zihinsel sorunu göz ardı etmek mümkün değildir. Son olarak, düş görmeyi ve uyanık olmayı birbirinden ayırt etmeyi sağlayacak belirli bir ölçütün olmayışı, Descartes'ın kendisi ile ilgili kesinlik arayışına bir son vermesi gerektiği vurgulanmaktadır (Boyne, R. 2009. s.59).

Sözgelimi, duyumsadığı şeyleri ele alındığında Descartes, duyuları onu yanıltsa bile en azından zihninin dış dünyadaki bir şeylere algılamaya devam ettiğini bilmektedir. Öznel doğasını duygularıyla değil zihniyle kavranmakta olduğunu ifade etmektedir (Boyne, R. 2009. s.62).

On dokuzuncu yüzyılda yıkıntılar, kendine yönelik arayışın bireyi geçmişle tekrar kavuşturmasıyla ilgili Romantik bir mitolojiyle ilişkilendirilmektedir. Yıkıntı, Benliğin temelsizliğini ortaya çıkararak Derrida'nın düşüncesiyle ve görsel sanatlarla ilgili güçlü sorular ortaya atmaktadır. Derrrida, bellek, körlük, otoportre, yıkıntı temalarını ve görsel sanatlar için ilginç olan diğer süreğen olmayan figürleri bir arada vermektedir. Bedenin temel deneyimlerine ve bireyin temsil etme girişimlerine odaklanıp, özellikle el ve göz ile alakalı olduğu iddia edilebilmektedir (Richards., 2014. s.90). Derrida, dokunma ve görmeye odaklanarak, evrene erişime izin veren iki temel duyumuzu incelemektedir. Dokunma ve görme sayesinde, boşlukta biçim yaparak, bir sayfada ya da tualde bırakılan iz'ler ile temsil edilen duyumları deneyimlenebilmekte olduğunu belirtmektedir (Akşin, 1999, s.42). Bir sanatçı ya da yazar olarak fikirlerini beyan eden Derrida, aklında bir imge olduğu zaman cümleleri oluşturacak harfleri biçimlendirmek için çizgileri kullanarak ilerlemekte olduğunu ya da bir imgeyi çağrıştıran işaretler, çizgiler çizmektedir. Derrida'nın bedenin, el ve göz aracılığıyla sağlanan deneyimlerine olan ilgisi, kısmen, Husserl, Heidegger ve Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojisini ve metinlerini incelemesinden kaynaklanmaktadır (Boyne, R. 2009. s.91).

Dokunma ya da iz (*trait-tache),* sanat uzmanı bağlamında görüldüğü gibi, sanatçının dokunuşunun görsel kavramıyla ilgili olabilmektedir (Ferguson, 2007,

s.214). Dokunmanın net bir biçimde fiziksel bir boyutu var olmaktadır. Bir sanatçının dokunuşu, tualde yapılan işaretle bir iz bırakmaktadır. İşaret alımlıyıcıya imgeyi ileten işaretler dizisinde bir birim haline gelmektedir (Reynolds, 2002). İzleyici kendi düzenindeki imgeler ve metinler repertuarından bu imgeyi seçip çıkartarak, bu durumun sonunda anlam inşa etmektedir. İşaret sanatçının niyetini ya da başka bir şeyi ifade edebilmektedir, hatta sanatçının farkında olmadığı zaman, tam olarak anlaşılmadığı bir şey olabilmektedir (Richards., 2014. s.90).

Derrida, yapıbozuma ilişkin bir tanım vermekten kaçınarak daha çok onun kullanım değerini açıklamaya çalışmaktadır (Derrida, 1997, s.18). Derrida, Merleau-Ponty'nin görünün kalbinde görünmezliğin olduğu iddiasına bakarak, Husserl'in *Augenblick* 'ini Merleau-Ponty'nin bakıştaki körlüğü ile ilişkilendirmektedir. Körlük aynı zamanda sanatçının otoportresini yaparken yüzünü kendisinden başka bir yöne çevirdiği an'la da bağlantılıdır. Sanatçının bir otoportre yaparken aynadan imgeye döndüğü bir an ortaya çıkmaktadır. Bu anda sanatçı gördüğü şeyi hatırlamak için "belleğe", otoportreyi yaparken biçimlenen anılar dizisine güvenmek zorunda olduğunu ifade etmektedir (Eagleton, 2003, s.124).

Derrida, sanatçı için, otoportreyi yaparken aynaya itimat etmese bile, gözlerini kırptığı anlar oluşmaktadır ve gözlerini kırpma anında, bütün görmelerin kalbindeki körlüğün semboli haline geldiğini ifade etmektedir (Derrida, 1999a, s.52). Bu görme sürecini gözlerimizle değil, hatırladıklarımızla, belleğimizle gördüğümüzü savunmaktadır. Derrida, otoportredeki ve görüdeki yapısal kör noktalara odaklanarak, algılamanın, belleğin rolüne işaret etmektedir. Otoportreyi biçimlendiren bakma yapısındaki boşluk, bellek için bir alan açmaktadır (Derrida, 1999c, s.195). Başın başka tarafa çevrilmesi ya da göz kırpma an'ının temsil eden bu boşluk/aralık önemsiz bir belirleyici bir unsur gibi görünmektedir. Derrida'ya göre, bu belirleyici durum, düşünmenin normal "ya/ ya da" yapılarının daha karmaşık, bazen çelişkili, dünyaya bir açılma yoluna dönüştüğü belirleyici bir yapısal kör nokta haline gelmektedir. Görme, bellekle özneler arasında kim olunduğunu tanımlayan içsel gücün temsilidir (Richards, 2008.s.97).

Eğer görme sadece gördüğümüz şey olmayıp, ne gördüğümüzü anlamlandırılan süreçte, sadece ne olduğu değil, hatırlananla da ilişkili olmaktadır (Horstmann, 2008, s. 96). Derrida'ya göre, bu basit nesnel bir süreç değil, "hem/hem de" mantığıyla belirlenmiş bir süreç olmakta olduğunu savunmaktadır. Bellek hem şimdinin hem de geçmişin belleği olmaktadır. Yıkıntı şimdide ve geçmişte var olan ama sözde daha dolu bir geçmişten kalan bozulmuş bir biçimse, bellek şimdide deneyimlendiği için geçmişe mesafelidir, ama geçmişten bir şeyi temsil etmektedir (Kranz, 1994, s. 77).

Böylece bellek ve yıkıntılar Derrida'nın düşüncesine nüfus etmiş fikirlerle önemli bağlantılar sunmaktadır. Bu, kısmen Derridanın kökenin saflığına ve bütünlüğünü sorgulaması ile ilişkili olmaktadır. Hem bellek hem de yıkıntı, bir zamanlar bütün olarak hayal edilen geçmişten bir şeye işaret ediyorsa, Derrida yıkıntının tıpkı bellek gibi, hâlihazırda mevcut olan geçmişteki bir imkân olduğunu iddia etmektedir. Bir yapının bütünlüğü sadece onun yıkıntısı ile ilişkili olarak var olmaktadır (Reynolds, 2002, s.78). Bu durum geçmişin uzun süreli belleğinde var olması gibi düşüncesini oluşturmaktadır.

Derrida'ya göre, köken, bir bütün olarak var sayılan geçmişin şimdide üretilmiş icadın olduğunu nitelendirmektedir. Kaybolmuş saf bir kökeni mitleştirme, çizimin kökeni ile ilgili mitin kalbinde yer alan bir şey demektir. Bir kökenin imgesine saf ve bir bütün olarak korumaya çalışırken, köken imgesi kurulmaktadır (Kranz, 1994, s. 29). Ancak Derrida'ya göre bu köken her daim sadece bir imge olarak var olmaktadır. Bu nedenle saf köken diye bir şey yoktur, saf bir görmenin olmadığı gibi benzetmesini yapmaktadır. Yanında hali hazırda bekleyen körlük olmadan görme yoktur. Yıkıntı olma imkânı taşımayan bir yapı söz konusu olmamaktadır. Öğrenme olmadan köken olmamaktadır (Richards, 2008.s.98).

Göz kırpma, otoportre yapısı dâhilinde bir körlük alanı açmaktadır. Göz kırpma, bu süreci belleğin doldurduğu bir alan yaratmaktadır. Bellek aynı zamanda bir yas süreci ile bağlantılıdır (Altuğ, 2001, s.157). Derrida yasta olmayı birkaç metinde incelemektedir; kendi çalışmasını Freud'un psikanalitik düşünmesiyle bir

diyaloğa sokmaktadır. Yas tutma, bireyler olarak kim olduğumuzu sözle tanımlayan yapıların çökmeye başlamasına bir örnek oluşturmaktadır (Derrida, 1999d, s.64). Yas tutma sürecinde, özellikle Benlikle Öteki arasındaki sınıra meydan okunmasıdır. Yas tutmada, Ötekinden bir parça içselleştirilmektedir. Yitirilen Öteki ile olan bağlı üreten bir ifade, jest ya da alışkanlığı üstlenilmekle, Ötekinin bir parçasını kendi kimliğinin özünde savunulmaktadır. Bir benliğin kimliği yitirilen Ötekiyle kurulan yoğun bir özdeşleşme yolu ile şekillenmektedir (Sözen, 1999, s. 58). Yas tutma aynı zamanda yoklukla varlık arasındaki sınırı yerinden etmektedir. Yas tutmada bir yokluk aracılığı ile varlığı deneyimlediğimizi belirtmektedir. Ölen biri, bellek ve anma sayesinde anlık olarak burada/şimdide var olmaktadır. Bellek ve yas temaları hem çağdaş sanatta hem de sanatın tarihle ilişkisinde güçlü temalar oluşturmaktadır (Richards, 2008.s.100).

Derrida'nın, metinleri için anti-semitizm sorusu, diyaloğun sabit noktasıdır. Derrida bilhassa, ölüm kampından kurtulup şiir yazan şair Paul Celan'ın (1920-70) şiirleri üzerine güçlü yorumlarda bulunmaktadır. Celan'ın şiirleri, Theodor Adorno'nun oldukça alıntılanan "Auschwitz'den Sonra Sanat" adlı denemesinde açıkladığı Auschwitz'den sonra şiirin sınırları ile ilgili koşula istisna oluşturmuştur. Derrida'ya göre Celan, *karakteristik* ya da *iz* kavramına başka bir katmak sunmaktadır. Celan'ın şiirinde, *karakteristik* ya da iz , "kor" kelimesini kullanış biçimiyle bağlantılı bir hal almaktadır. Bu kelimenin anlam içeriği, İnsan varlığına şahitlik eden başka bir maddi simgesini sunmaktadır (Reynolds, 2002). Bu durum işaret olarak Derrida'nın düşüncesinin görsel bir ifadesi haline gelmiştir. Göz kırpma, otoportre yapısı dâhilinde bir körlük alanı açmakta ve bu süreci belleğin doldurduğu bir alan yaratmaktadır. Bellek aynı zamanda bir yas süreci ile bağlantılıdır (Altuğ, 2001, s.157).

Derrida yasta olmayı birkaç metinde incelemektedir; kendi çalışmasını Freud'un psikanalitik düşünmesiyle bir diyaloğa sokmaktadır. Yas tutma, bireyler olarak kim olduğumuzu sözle tanımlayan yapıların çökmeye başlamasına bir örnek oluşturmaktadır. Yas tutma sürecinde, özellikle Benlikle Öteki arasındaki sınıra meydan okunmaktadır. Bu süreç aynı zamanda Ötekinden bir parça

içselleştirilmektedir. Yitirilen Öteki ile olan bağlı üreten bir ifade, jest ya da alışkanlığı üstlenilmekle, Ötekinin bir parçasını kendi kimliğinin özünde savunulmaktadır (Akşin, 1999, s.42). Bir benliğin kimliği yitirilen Ötekiyle kurulan yoğun bir özdeşleşme yolu ile şekillenmektedir (Sözen, 1999, s. 58). Yas tutma aynı zamanda yoklukla varlık arasındaki sınırı yerinden etmektedir. Yas tutmada bir yokluk aracılığı ile varlığı deneyimlediğimizi belirtmektedir. Ölen biri, bellek ve anma sayesinde anlık olarak burada/şimdide var olmaktadır. Bellek ve yas temaları hem çağdaş sanatta hem de sanatın tarihle ilişkisinde güçlü temalar oluşturmaktadır (Richards, 2008.s.103).

Görsel olarak, Derrida'nın, *karakteristik* ya da iz'i, "kor" ya da "kül" gibi bireysel düzeyde kültürel kaybı ifade eden başka kelimelerle ilişkilendirilmesi üzerine çağdaş sanat aracılığı ile daha fazla düşünülmektedir (Kılıçaslan, 2008, s. 45). Örneğin Ana Mendieta'in çalışmaları, çağdaş sanatta iz konusunu yorumlayan örneklerden birisidir. Sürgün edilmiş Kübalı sanatçı birçok çalışmasında, küba kültürü ile ilgili Kolombiya öncesi mitleri incelemiştir (Sarup, 1993, s.43). Fotoğraflarla belgelenen çalışmaları, toprakta bırakılmış bedensel iz'lerden oluşmaktadır. Bu kadın biçimlerinde, yosun, ateş, kan ve ilksel yaratıcılığın öteki çağrışımları mevcut iz'ini oluşturmasında zemin hazırlamaktadır. Bu durum sanatçı için, bakışını herhangi bir objeyle orada olmayan bir Ötekiyle ilişkilendirirse, o obje bu fiziksel izi verme imkânı oluşturmaktadır (Richards, 2008.s.101).

Derrida bütün kavramını, izler olarak nitelendirmektedir. Geçmişin ve kültürün etkisinden dolayı saf bilinci engelleyen iz'lerin var olduğuna değinmektedir. Başka bir anlamda "İz, Derrida'nın differance'ın yapısı içinde Ötekini tamamlamak için kullanılan bir kavramdır. 'İz' burada, kökenler kavramını da reddeder" (Hekman, 1999, s. 248). Derrida İz'in bütünün olmasını engellediğini ve imkânsız hale getirmekte olduğunu belirtmektedir. Derrida için gerçeğin taşıdığı izler ve bütünün taşıdığı izler nedeniyle, gerçek ve bütün arasında kurulan ilişkide, sorun gerçeğin içinde gerçek olmayandan izler taşıması fikrini beyan etmektedir. Bütün de içinde eksiklikleri olan bir bütün olarak anlaşılmaktadır. Gerçeğin bütün olup

olmadığına bu noktada karar vermek mümkün olmamıştır. (Barca ve Baştürk, 2007, s. 18).

4.3. SANATÇI ALGISINDA İZ KAVRAMI

4.3.1. Sanatçı Yaklaşımında Gerçeklik Algısı ve Bellek İz'i

Algı ve belleğin sanatçı deneyiminin iz kavramı çözümlemesinde bellek ve bellek süreçleri eserler üzerinde ayrıntılı bir inceleme, öncelik olarak sanatçıların çalışmalarında görsel algıdaki farklılıkların irdelenmesi ve yorumlama süreci nasıl ilerlediği çözümlenmelidir. Ardından içeriksel bir analiz yapılarak, sanatçının yaşadığı dönemin sosyal ve politik yapısının, yaşantı yoluyla edindiği deneyimlerin eserleri üzerindeki yansımalarına ulaşmak amaçlanmaktadır. Bu anlamda sanatçı algısında gerçeklik algısının kurgulanması ve iz kavramı felsefi bir temelde olduğu kadar psikolojik açıdan da temelde incelenmelidir. Böylelikle nesnel bir değerlendirme süreci ortaya koymak adına bilinç ve altında yatan nedenler ile nesne görüntüsünün ortaya koyması ayrı özellikleriyle değerlendirilip sanatçı algısının iz'sel dönüşümü gerçeklik algısı ve iz kavramının kuramsal çözümlenmeleri dayanarak analizler gerçekleştirilmektedir.

Sanatçının değerlendirilmesi, belli ölçüde sanat eseriyle doğa arasındaki bir kıyasa bağlı görülmektedir. Bu durum bazen bilinçli şekilde algılanamayacak kadar uzak olsa bile, bu kıyas iki karşıt bakış açısından doğmaktadır. Bir tanesi Zeuksis'le ilgili bir anekdot ile özetlenebilmektedir. Zeuksis, Helen'in resmini yaparken beş farklı kızın en güzel özelliklerini seçmiş ve hepsini portresinde bir araya getirmektedir. Bu anekdotun dayandığı konsept, sanatçının hedefini Platon'un sanat kuramına uygun şekilde, doğanın modelini aşmak doğadan daha iyisini yapmak, eserlerinde ideal bir güzelliği gerçekleştirmek olarak belirlemektedir. Sanatçının hedefiyle ilgili bu kavrayışın Batı düşüncesinde oynadığı rolden bahsedilmektedir. Buradan, sanatçının Tanrı gibi yarattığı fikri çıkmaktadır. Bu fikir sanatçının konumuna yüceltildiği biyografilerde kahramanlaştırılmasında ifade alanı bulmaktadır (Krıs S & Kurz, 2016: s.69).

İnsan bilinci ve gerçeklik ilişkinin nasıl şekillendiği, aynı zaman da gerçeklik algısının nasıl sorunsallaşması ya da eserlerine belli bir değer yükleyen bir bireyin, zemin hazırladığı sanatsal yaratım oluşmaktadır. Görme duyusunun, yarattığı şeyleri gerçek zannederek, bilincin gerçeklikle olan ilişkisinin değişerek, gerçeklik durumunun öncesine göre çok farklı biçimlerde ve nitelikte kabul görmesi, sanatçı eserinin doğanın bir eseriyle karıştırılmasına yol açmaktadır.

Sanatçıların eserlerinde var olan gerçeklik; imgelere dönüşen kavramların, zihinsel süreçteki yeni bir gerçekliği ortaya çıkarmasıdır. Eserlerin analiz edilmesiyle varılan nesnel gerçekliklerin, anlamsal göndermeleri ve öznel olan sanatçının kendi gerçeklik algısına varıldığı düşünülmektedir.

Biçim ve imge sadece kişisel belleğin değil, kültürel belleğin de bir yansıması olmaktadır. Bu nedenle her dönem ve kültürün, kendi toplumsal durumuna göre kullanımı değişkenlik göstermiştir. Bu değişimler geleceği kapsayan, kişisel-toplumsal belleği ve kimlik iz'inin de oluşumunu kapsamaktadır. Ayrıca, dış gerçekliğin yok olması, göstergelerin elde edilmesi üzerine çalışan postmodern estetik anlayış, bireysel bir algıyla yeniden üretilen temsil alanlarına dönüştüğü düşüncesi önem kazanmaktadır.

Sanat eseri ve yaratıcısının zihnindeki oluşum ile ilgili işlevler, sanatçı imgesini oluşturmaktadır. Bu imgenin köklerinin bir kısmını ortaya çıkaracak derinliklerden geldiğini ve mitlerin damgasını taşıyan eski fikirlerin nasıl sürekli onun içinde yenilendiğini göstermeye çalışılmaktadır. Sanatçıyı saran zihinsel sürecin oluşumu halinde yaratma benzer yaşam deneyimlerini kullanarak anlaşılır kılmaya çalışılmasıdır. Diğer yandan sanatçıyla sanat eseri arasında doğrudan bir bağlantı kurmaya çalışılmaktadır (Krıs S & Kurz, 2016: s.122).

Fiziksel kusurlara ve psikolojik travmalara yönelik göndermeler aynı zamanda sanatçının belleğini eserine bağlama işlevi görmektedir. Bu yaklaşım; son aşamada sanatçının yaşamı ve eseri ısrar eden aşırı tartışmalı analizlerde sürmektedir (Krıs S & Kurz, 2016: s.120). Modern bilimsel psikoloji, popüler psikolojinin aksine

kişiliğin çok daha karmaşık ve yapılandırılmış olduğunu ortaya koyduktan sonra yeni yaklaşım alanları da ortaya çıkmakta olduğu bulgusuna varılmaktadır. İncelediğimiz sanatçı motiflerinin bir kısmı, kendisi de sorunsallaşmaya değecek bir bağlamda geçmektedir.

Bellek olguları "belirli" bir geçmişin içinde var olmasına rağmen, postmodern anlayışta "belirsiz" bir gelecek kurgusunun yeniden sorgulayarak oluşmaktadır. Aynı zamanda nesnel gerçeklik, kimlik ve kültürel bellek kavramları, algı ve belleği üzerinde bir estetik oluşturma yolundadır.

Bu bağlamda, bireyin belleği, bir anı ürettiğinde, hatırlamanın gerçekleştiği ortamın geçmiş olayları inceleme sürecinde yer almaktadır. İnsanın yaşam ile ilişkilerini, kültürü, belleği ve kimliğini kapsamaktadır. Bu disiplinlerin her biri, kuram ve farklı yaklaşımlar sunmaktadır. Felsefe kavramları iki temel görüşe odaklanmaktadır. Bu görüşler insan zihninin dışında oluşan bir gerçeklik olarak algılanması gerçekliğin zihinde sahip olduğu etkileridir. Yabancılaşma, değersizlik ve bireycilik insanın kendi gerçekliğine ve sanatın kendi dinamiklerine aykırı olmaktadır.

II. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllardaki travmatik ortamın, sosyal ve ekonomik alanlar da varlığını sürdürmesi, teorik alandaki tartışmalara da doğrudan yansımıştır. Bu tartışmalar, aydınlanma ile ortaya konulan rasyonellik anlayışının yarattığı hayal kırıklığı ve karmaşa üzerine temellenmektedir. Modern düşüncenin, bilim ve teknolojideki devrimsel gelişmelerle, özgürlüklerin artacağı ve kültürel değerlerin değişeceği yönündeki ülküsü yerine çok katmanlı ve ardışık sorunsallara bırakmıştır. Sosyal ve kültürel yapının tutucu doğasını sorgulamaktan geri durmayan post-yapısalcılar, "anlam" üzerine inşa edilen geleneksel teorileri yerle bir ederken, özellikle Jacques Derrida, modern batı düşünce sisteminde hiyerarşik değerlerin ikili karşıtlara (Süje-Obje, görünen-gerçeklik) dayandığını ileri sürmüştür. Postmodern bakış açısında bu post-yapısalcı ve modernist anlayışı yapıbozumunu amaçlamaktadır (Şahiner,2013,s.97).

Sanat, çoğunlukla kültürel alanda tekrar eden sorunlar ve ikilemlerden yararlanmıştır. Örneğin, 1950'in başlarında Jackson Pollock'un sanatsal eylemleri ya da Jeff Koons'un 1980'lerin sonlarındaki sergileri radikal bir dönüşümü, bir farklılık oyunu temsil etmektedirler. Michael Leja, soyut ekspresyonizmin modernist eleştirelliğini redederken Roland Barthes'in "sanat yapıtının, sanatçının niyetini katışıksız bir biçimde ortaya koyamayacağını" ileri süren tam bir paralellik içinde görülmektedir (şahiner,2013,s.98). Jeff Koons, herhangi bir gündelik nesnenin kavramsal arka planını reddetmekte, yapıtlarındaki görünüşlerin niyetini doğrudan ele verdiğini, bunların ardında herhangi başka bir anlamsal katman olmadığını vurgulamaktadır (şahiner,2013,s.114). Gerek psikolojik olarak, gerekse bireyselleşme yoluyla, sanatçı deneyimlerinin ayrılmaz bir parçası haline gelmesi ve yaşantısal süreçte izlerini tanımlayabilmek için varlığın ve yokluğun dili, fenomenolojinin metafiziksel söylemin ileri aşamasında değerlendirilmelidir.
Michel Foucault'un, 'sanatçı'ya ilişkin birtakım saptamalar yapmaktadır:

> *Sanatçının bitip tükenmez farkındalıklar dünyasında, sonsuzcasına zengin ve bereketli birikimlere sahip, dahi bir yaratıcı olduğunu ifade etmeye alışkınızdır. Sanatçının diğer tüm insanlardan farklı birisi olduğunu düşünürüz ve tüm aşkın söylemlerde olduğu gibi, o konuşur konuşmaz anlamlar birden çoğalır, sınırsızcasına çoğalır. Gerçek ise tam tersidir. Sanatçı bir yapıtın içini dolduran sınırsız bir kaynak değildir. Sanatçı yapıtından önce gelmez. Sanatçı, kültürümüzdeki, sınırların, ayrıksı tutulan ve tercih edilen, kısaca söylenirse, özgürce dağılan, manipüle edilen, düzenlenen, bozulan ve yeniden yapılan bir kurgunun fonksiyonel bir parçasıdır. Aslında, eğer sanatçıyı bitip tükenmez buluşları olan bir deha olarak sunmaya alışık isek, bunun sebebi, onu kesin bir biçimde genel geçer değerlerin karşısına koymamızdandır. Sanatçı, bizim onun, gerçek tarihsel fonksiyonunun karşısına koymamızdan ötürü, ideolojik bir karakterdir. Bundan ötürü sanatçı, anlamın çoğalmasından korkan bizlerin yarattığı ideolojik bir figürdür (şahiner,2013,s.114).*

Bu doğrultuda sanatçı belleğindeki deneyimleri türüne göre karmaşık olabilmektedir. Yaşantılar yoluyla bellekte kodlanan süreç bittiğinde zihinde bir iz bırakmaktadır. Sanatçıların yapıtları belleğindeki bu iz'leri, duygusal anıların gücünü belleğin görsel simgelerini sembolize etmekte olduğu görülmektedir.

Bu bağlamda sanatçı yaklaşımında gerçeklik algısı ve bellek iz'i örneklemin ya da sınırlamada kullanılan sanatçıların 1980 ve sonrası yapmış olduğu çalışmaların iz'sel sürecini çözümleyebilmek adına 1980 öncesi yapmış olduğu çalışmaların bir kısmına tezin örnekleminde yer verilmiştir. Bu sürecin 1980 öncesi ve 1980 sonrası çalışmaların iz'sel sürecini oluşturulması açısından bu çalışmalar önem taşımaktadır.

4.3.2 Anlamsal Belleğin İz'i

4.3.2.1 Rene Magritte

Gerçeküstü algıyı sanat ifadesinde yoğun çalışmalarla irdeleyen Rene Magritte, Kübizm, Fütürizm ve başka üsluplarla ilgilenerek, aynı zamanda Giorgio de Chirico'nun yapıtları üzerinden çözümlemelere de gitmiştir.

"Şiirin resim üzerindeki üstünlüğü", Magritte'in daha genç yaşlarda, amacı kendi içinde estetik kaygıdan uzak çalışmıştır. Kısa dönemli farklı çalışmalarından sonra (özellikle 1948'in fovist "inek dönemi" gibi) Magritte'in yöntemi, bazı formel ve maddesel sorunlar, onun ilgi alanının dışında olmuştur. Yapıtları felsefi içerikler taşıyan birçok ressamın "fikirler"le bilinçli olarak uğraşmamalarına karşı Magritte, felsefe metinlerini irdeleyip, aynı zamanda resim aracılığıyla iletişimde bulunan bir düşünür olarak çalışmalarında kavramın tanımını çözümlemektedir.

Hegel, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre ve Michel Foucault yaklaşımlarını irdelemiştir.1960'ların ortalarında Margritte, Foucault'un "*The Order of* " *Things Les Mots et les Choses'* unu (Sözcükler Ve Şeyler) New York City'deki sergide aynı isimle kullanarak, tema da sözcükler ve şeyler arasındaki ilişkiyi, birçok tablosunda irdelemiştir (Foucault, 2008, s.8).

> "*Sözcükler ile nesneler arasında yeni bağıntılar yaratılabilir, dilde ve nesnelerde bulunan ama günlük yaşamda bilinmeyen bazı temel özellikler belirtilebilir". Magritte şöyle diyor: "Kimi zaman, bir nesnenin adı, bir imgenin yerine geçer. Bir sözcük, gerçekte, bir nesnenin yerini*

alabilir. Bir imge, bir önermedeki sözcüğün yerini de alabilir". (Foucault, 2008, s.36)

Çelişki taşımayan, ama hem de onları taşıyacak bir ortak alanın bulunmayışını Magritte: "bir tablodaki sözcükler, görüntüleri ve sözcükleri farklı bir biçimde görürüz" (Foucault, 2008, s.36) olarak ifade eder. Yerine-koymaların, maddesel töz özdeşliklerinin ve dönüşümlerin örneklerine Magritte'in resimlerinde çoğunlukla rastlanmaktadır.

Tulving (Solso ve diğer., 2011, s.66) belleği iki tipe göre sınıflandırır: bunlar Episodik ve anlamsal sınıflandırmadır. Bellek durumunun uzun süreli bellekte var olduğu öne sürülürken, Tulving yöneldiği araştırmalar ve teorik gelişimin bir sonucu olarak belleği ikiye ayırmıştır.

Episodik bellek; "kişilerin geçmişte olanları hatırlamalarını sağlayan bir nörobiliş bellek sistemidir" (Solso ve diğer., 2011.,Tulving,1993, s.67). Bu nedenle belirli bir deneyime ilişkin anılar (örneğin okyanusu görme, San Francisco'da iyi bir Çin restoranına gitme gibi) episodik bellek olayını oluşturur. Bu olaylar genellikle "otobiyografik referans" aracılığıyla depolanır. Episodik bellek değişme ve kayba karşı hassastır fakat geçmişteki olayları (örn., kişileri veya yerleri) tanımanın temelini oluşturur. Bu anılar özellikle anlamsal bellekte saklanan diğer bilgiye yüklediğimiz formel yapının çoğundan yoksundur.

Anlamsal bellek sözcüklerin, kavramların, kuralların ve soyut düşüncelerin belleğidir ve dilin kullanımı için gereklidir. Turving'in ifadesiyle:

Anlamsal bellek bir kişinin sahip olduğu zihinsel kavramlar dizinidir. Bu kavramlar düzenlenmiş bilgilerden oluşur. Sözcükler ve diğer semboller, onların anlam ve ima ettikleri, onlar arasındaki ilişkiler ve kurallar, formüller, algoritimler (algorithms) hakkındadır. Kişi sahip olduğu bu kavram, sembol, kural ve ilişkilerle onları manipüle edebilir. Anlamsal bellek uyarımların uygulanabilir özelliklerini kaybetmez, daha ziyade, alınan sinyallerin bilişsel karşılıklarını kaydeder.

Resim:1 Rene Magritte, Ufka Doğru Yürüyen Kişi, 1928



Mavi sözcüğünü kullanırken, bellekte içinde bu sözcüğün geçtiği özel bir olayı işaret etmeyiz, sözcüğün genel anlamına işaret ederiz. Günlük yaşamımızda konuşurken, problem çözerken, bir kitap okurken sıkça anlamsal bellekten bilgiyi geriye getiririz. Ayrı bilgileri hızlı ve başarılı bir şekilde işleme kapasitemizin nedeni, yüksek düzeyde etkili olan geri getirme süreci ve anlamsal bellekte iyi düzenlenmiş bilgilerdir.

Anlamsal ve episodik bellek sadece içerik olarak değil aynı zamanda unutmaya karşı gösterdikleri dayanıklılık bakımından da birbirinden ayrılır. Episodik bellekteki bilgi, yeni bilgi geldiği sürece hızla kaybolur. Geriye getirme sürecinin kendisi episodik belleğe bilgi akışının bir parçasıdır. Hatırlaması istendiğinde (episodik bellekteki bilgiyi çağırmaya gerektirir) ilk olarak episodik bellekteki geriye getirme sorunlarına (“olaylar” gibi) girilmesi gerekir. Episodik bellek sürekli olarak çalışır ve bunun sonucu olarak değişir. Anlamsal bellek ise daha az sıklıkla aktive olur ve zaman içinde oldukça sabit kalır. Anlamsal belleğin süreci Magritte’in eser çözümlemelerinde ilişkisel olarak sanatçı algısında görülmektedir.

"Ufka Doğru Yürüyen Kişi" *(Personnage Marchant vers I'Horizon)* (*Resim 1*) isimli çalışmasında kompozisyonda yer alan, sırtından görünen, elleri ceplerinde, koyu renk şapkalı ve paltolu adam, renkli beş leke arasına yerleştirilmiş; bunların üçü yerde ve üzerlerinde italikle yazılmış *fusil (tüfek), fauteuil (koltuk), cheval (at)* sözcükleri yer almaktadır. Kompozisyonun yukarısında, yer alan bir başkasının adı *nuage (bulut)* ve nihayet, yerin ve göğün bitimindeki belli belirsiz üçgen biçimindeki lekenin adı *horizon (ufuk)* yerleştirilmiştir. Burada, göstergeleri ve mekânsal figürleri tek ve tam anlamıyla yeni bir formda iç içe geçirmemektedir. Sözcükler, öteki resimsel öğelere doğrudan bağlanmamaktadır. Lekeler ve formlar üzerindeki yazılar yukarı ve aşağı, sağa ve sola dağıtılmaları, bir tablonun geleneksel düzenlemesine uygun: ufuk dipte, bulut yukarıda, tüfek solda düşey olarak konmaktadır. Eserin yerleştirilmesinde alanda, sözcükler ortada olmayan nesnelerin yerine, boş yerler ya da çukurlar yer almaktadır. Üzerlerin de yazılar bulunan bu lekeler, adamın gölgesinin yanı sıra yere düşen hacimli kitleler, bir çeşit taşlar ya da menhirler oluşturmaktadır. Bu "sözcükler–taşıyıcılar", nesnelerin kendilerinden daha dolgunlar; bunlar, belli belirsiz oluşmuş şeyler ufuk yerine belirginleşmiş bir üçgen, at yerine bir dikdörtgen, tüfek yerine bir düşeylik, figürsüz ve kimliksiz görüntülerdir.

Ufka Doğru Yürüyen Kişi *(Resim 1)* resimli bir bulmacanın karşıtıdır. Resimli bulmaca, adlandırılabilmelerini sağlayacak kadar kolay olan bir formlar dizisidir ve bulmacadaki formül formülasyonun mekaniği, görülmekte olan figürlerle anlam bakımından hiçbir ilişkisi olmayan bir cümlenin söylenmesine yol açar. Oysa tablodaki formlar, kendilerini adlandırmamış olsalar, hiç kimsenin adlarını söyleyemeyeceği kadar belirsizdirler ve gördüğümüz gerçek tabloya lekeler, gölgeler, silüetler, ortaya koyabileceği figürler dolayısıyla çok bilindik, ama koltuk ile atın yan yana getirilmiş olması acayip bir tablonun görünmeyen olabilirliği de bindirilmiştir. Bir tablodaki nesne, formu hemen tanınabilen ve adlandırılması gerekli olmayacak biçimde düzenlenmiş ve boyanmış bir hacimdir ve gerekli kitle, nesnede emilmiş (kapsamış) ve gereksiz ad ise, bir yana atılmıştır (Foucault, 2008, s.38-39). Magritte, nesneyi aradan çıkarır ve adın kitle üzerinde doğrudan yer

almasını sağlar. Nesnenin maddesel yüzeyi iki en uç noktasıyla, yani bir gölge oluşturan kitle ile onu belirten ad tarafından canlandırılmaktadır.

Resim 2: Rene Magritte, "Vahilerin Abecesi, 1929



"*Vahilerin Abecesi*" ("L'Alphabet des Revelations") (*Resim 2*) Bu büyük ahşap çerçeve, iki panoya bölünmüştür; sağda yalın ve tanınabilir formlar, bir pipo, bir anahtar, bir yaprak bir bardak görülür; ama pononun alt bölümündeki bir yırtık görüntü, bu formların ince bir kağıttan yapılmış kırpmalardan başka şey olmadığını belirtir (Foucault, 2008, s.40). Magritte, zihinsel imgelemi, o anda orada olmayan nesne ve olayların zihinsel temsili olarak tanımlanmaktadır. Nörolojik faaliyetin bilginin depolanması ile bağlantısının çok spesifik bir şekilde olduğunu öne sürebiliriz. Yani görsel bilgi içsel "resim" yoluyla kodlanıyor ki, bu kavramlar tıpkı bir albüme bakarken olduğu gibi, resim olarak bellekten geri getirilebiliyor. İmge hakkındaki görsel bilgi süzülmüş, özetlenmiş ve soyut kod, eşleştirildiği öznel imgeyi ortaya çıkarmıştır. Margitte'in zihinsel imgelemindeki bazı bilgilerin görsel olarak kodlanırken, bazılarının soyut bir biçimde depolandıklarını öne sürebiliriz ki bu da zihinde birden fazla kodlamanın olduğunu gösterir (Solso ve diğer, 2001).

Öteki panoda, bükülmüş karmakarışık bir çeşit ip, tanınabilir hiçbir form canlandırmaz. Kitle yok ad yok, hacimsiz bir form, boş bir kesilmiş bir parça; daha önceki tablodan kaybolmuş bir nesne, beynin karmaşıklığı gibi görünmektedir.

Her öğenin sadece plastik canlandırma ve benzeyiş ilkesine boyun eğiyormuş gibi göründüğü bir mekân da dışta bırakılmış gibi bir hava taşıyan görüntünün uzaklarında dolaşıp her zaman bir yana atmış gibi göründüğü dilsel göstergeler, gizlice yaklaşmışlar, görüntünün kendine ait bir düzen getirdiği görülmektedir. Magritte, canlandırmanın eski mekânının egemenliğini sürdürmesine izin verir, ama sadece yüzeyde; çünkü bu mekân, üzerindeki figürler ve sözcüklerin altında hiçbir şey yoktur.

Michel Foucault "*Ne gördüğümüzü söylememiz boşunadır; çünkü gördüğümüz söylediğimizin içine hiçbir zaman yerleşmiş değildir*" ifadesini kullanır. Foucault'un resme ilgisinin görsel değil, daha çok sözel bir anlam ifade ettiği görülmektedir.

Resim 3: Rene Magritte, *"Bu Bir Pipo Değildir"*,1948



Magritte ve Foucault'un ilişkisel çözümlemelerinde Magritte'nin pipo deseninin altına "Bu bir pipo değildir" (*Ceci n'est pas une pipe*) cümlesini eklemesiyle temelinde bir dil felsefesi sorununa işaret etmektedir.

Magritte'te apaçık bir biçimde görülen yazı ile plastiğin dışında, tablo ile adı arasındaki bağıntısızlıkla ya da çok karmaşık ve rastlantılı bir bağıntıyla simgelenmiştir. Aynı zamanda sözcüklerin yataysallığının yukarısında görüntünün ansızın ortaya çıkmasını sağlar. "Adlar, tablonun, düşünce otomatizminin tedirginlikten sıyrılmak için yaratmaktan geri kalmayacağı bilindik bir alana yerleştirilmesini engelleyecek şekilde seçilmişlerdir". Pipoyu "Bu bir pipo değildir" önermesiyle garip bağlantılar oluşturur, yersiz girişler ortaya çıkar. Bellekte beklenmedik ve yıkıcı etkilerde bulunur. Magritte geleneksel düzenlenmesini içinde tutmak ister göründüğü bir mekânın altını gizlice kazar (Foucault, 2008, s.36).

Rene Magritte, "Bu bir pipo değildir" cümlesi belleğindeki bağ yöntemine gönderme yapmaktadır. Bağ yöntemi hatırlanması gereken sözcükler ile zihne gelen görsel imgeler şeklinde uygulanması ve bu imgelerin alışılmamış biçimde hatırlamayı kolaylaştırmasındaki bellek süreçlerinin oluşumundan meydana gelmektedir.

Benzer süreçte Magritte'in "bu bir pipo değildir" cümlesi ilk kelimeyle kişi arasında farklı bağlantılar kurduğu görülmektedir. Belleğin alt düzeydeki biçimi olan işlemsel bellek uyaranlar ve tepkiler arasındaki bağlantılar kurmaktadır. Çağrışımsal bellek olarak işaret edilen bellek tipine denk düşmektedir. Bu açıklamaya doğrultusunda öğrenme davranışı, sonu gelmeyen bir temsiller dünyasına maruz kalmaktadır. Magritte, işaretler aracılığıyla dolaylı olarak felsefe ve geleneklerle oynamaktadır.

Böylece, öğrenilen herhangi bir nesne bilgisi, yavaş yavaş parçalara ayrılmakta ve sonunda tamamen yok olmaktadır. Resmi ilk görüşümüzde birçok ayrıntı hatırlanmaktadır; Magritte'nin yaşadığı parazitik varlık, belleğinin göndergeleri şekillenmiş görüntülerin çerçevesini oluşturmaktadır (Binbaşıoğlu,

1991, s.86). Bu şekilde benzer hatırlama süreci pipo resmi ve pipo değildir cümlesi bağ yönteminin kurduğu benzer simgelerdir.

4.3.2.2. Joseph Beuys

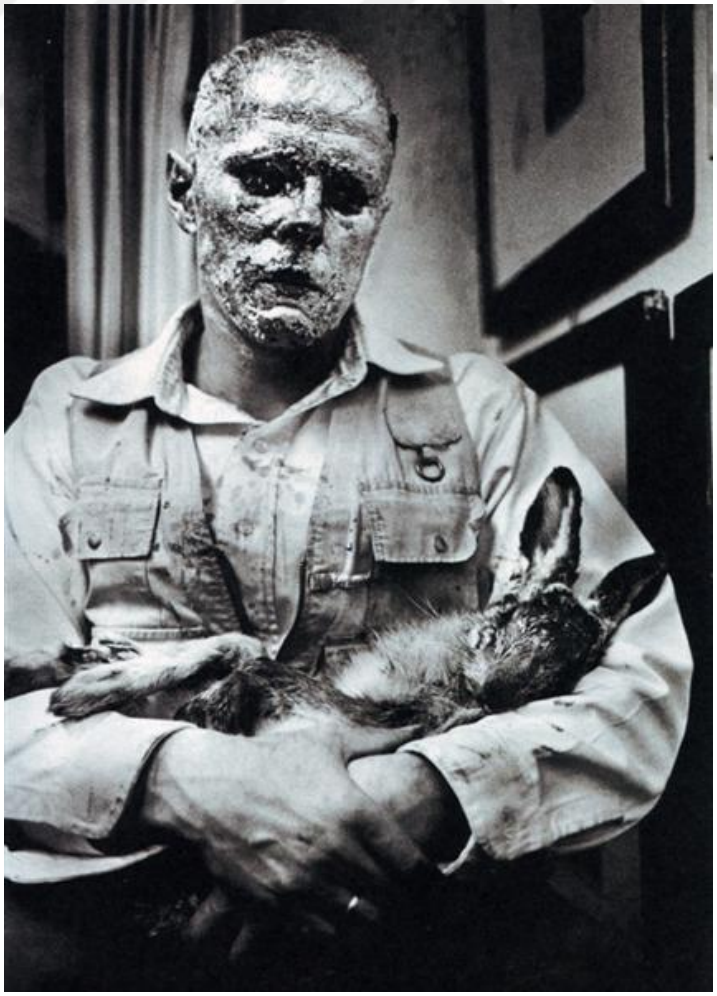
Joseph Beuys'un, 1960'lı yılların sonlarından başlayarak 1986 yılına kadar gerçekleştirdiği çalışmaların pek çoğu kültür eksenlidir. Onun sanatının erken dönemini kapsayan, kültürünün de temelini oluşturan "değişim" ve "reenkarnasyon" fikrini içerisinde barındıran, Hıristiyan Katolik inancına ve Şamanizm inancına ilişkin kavramladır. Bu doğrultuda Beuys'un, erken dönem çalışmalarını yeniden yapılandırarak kültürüne eklemlendirdiği görülse de; yine de onun kendi geçmişini tamamen silerek yok etmeye, unutmaya çalıştığı gibi bir yargıya varmamız mümkün değildir. Sanatçının kendisini ve sanatını ilerletme çabaları içerisinde katettiği yol, her ne kadar beraberinde kaçınılmaz olarak onun başladığı noktadan uzaklaşmasını gerektirse de, o kendisinin hem "Hıristiyan Katolik" yönüne hem "Şaman" yönüne ilişkin bazı kavramları yanında tutmayı tercih eder. Bunun en önemli nedeni, söz konusu kavramların, sanatçının kendi özüne yönelik olmasından kaynaklanmaktadır.

Beuys, yaşantılarının, öğrenilen konuların ve bunların geçmişle olan ilişkilerinin, zihin de saklayarak ve öğrenmenin oluşumlarıyla belleğinde yer eden iz'leri, yapıtlarında ortaya çıkardığı görülmektedir. Bu noktada Beuys'un kültürüne yönelmesi, onun geçmişine ait değerleri inkâr etmeye çalıştığı şeklinde değil; bu değerleri yeniden yapılandırarak devam ettirmeye çalıştığı şeklinde algılamak gereklidir. Çünkü sanatçının kültürü paralelinde göstermiş olduğu değişim, onun savunduğu değerlerin üzerine, kültüründe var olan, onun özüne ters düşmeyen kavram ve ilişkileri eklemlendirmesiyle gerçekleşmektedir.

Çağının yenilikçi düşüncesine sahip, sanat felsefesiyle bütünleştirilmiş bir sanatçı olan Beuys, kavramsal temelli birçok alanda iş üretmesine rağmen genelde bir Fluxus sanatçısı olarak tanımlanabilir. Bu nedenle sanatçı sadece işleriyle değil, yaşamının tümüyle ele alınmalıdır. Oluşumlar'ında ve gösteri sanatı bağlamında gerçekleştirdiği eylemlerinde, genellikle politik görüşlerine yer vermiş, gösterilerinde

izleyicinin de katılımını sağlamıştır. Beuys'un yaptıklarını ve performanslarını oluşturduğu dönemde, 1960'larda 70'lerde ve 80'lerin sonuna kadar süren "Soğuk Savaş" ve dünyadaki kutuplaşma sürecini farklı bağlamlarda sorgulayan sanatçı, iletişim ve bilgilenme süreçlerine ilişkin bir dizi etkili iş üretmiştir. Bunların, iletişimin bugünkü kadar hızlı ve güçlü olmadığı dönemde üretilmiş olduğu düşünülürse, Beuys'un imlediği kavrama ve anlamlandırma biçimlerinin önemine ilişkin önemli veriler elde edebilir. Yapıtlarındaki insanın tinsel ve düşünsel gelişmesine ilişkin iyimser boyut, sanatın iyileştirici, düzenli bir araç olarak kullanılmasını önermesi, bu kutuplaşmanın ve yalıtılmışlığın üstesinden gelmek için önerdiği çözümlerdir. Beuys, bu altyapı üstüne temellenen sanatı ve tavrıyla sanatçının 'bir eylemci, bir kuramcı, bir oyuncu ve bir şaman olduğunu' ortaya koymuştur. Bu yaklaşımı günümüze kadar gelen bütüncül bir sanatçı özelliğidir (Şahiner,2013,s.59).

Resim 4: Joseph Beuys, "*Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklamalı*", 1965



Beuys, performans sanatını, hem bir sağaltım aracı, hem de sosyal dönüşüm projesine yönelik olanakları olan bir alan olarak görmüştür. Absürd elemanlar içeren, katmanlar halinde kurgulanmış anlam taşıyıcı ögeler ve sembollerle oluşturduğu, kendi yaratımı olan ritüeller yoluyla, bir tür modern şaman rolü üstlenerek çevresini dünyayı etkileyeceğini düşünülmektedir (Rekow, Emily, "Actions", Pr.1).

Beuys, yapıtlarında kendisi için ne anlama geldiği ile birlikte belleğin sanatçı üzerinde etkileri de süreçte değerlendirilmelidir. Nörolojik ya da psikolojik travma sonucu amnezi geliştirmiş, hayatı, geçmişini hatırlama girişimlerinden ya da travmatik anılardan alışılmadık derecede etkilenmiş olan sanatçı, yaklaşımlarında, vaka ve bellek ilişkisi eserleri üzerinde iz'lerine rastlanmaktadır.

Resim 5: Joseph Beuys, "*Eurasia*", 1966



Jörg Schellman ve Bernd Klüser, Beuys ile gerçekleştirdikleri bir röportajdan alıntılar içeren yazılarında, sanatçıya Keçe Takım Elbise'nin nasıl korunması

gerektiği ile ilgili olarak yönelttikleri bir soruya ve ondan aldıkları ilginç cevaba yer verirler. Beuys, soruyu şöyle cevaplar: Umurumda değil. Takım elbiseyi duvara mıhlayabilirsiniz. Onu askıda duvara da asabilirsiniz […] Ama onu giyebilir veya sandığa da atabilirsiniz. Sanatçının bu sözleri, İsa'nın çarmıha gerilişine yönelik kavramları düşündürmektedir. Çarmıhın ifade ettiği yeniden doğuş kavramları da yine bu düşünceye paralel olarak gelişir. Sanatçı, keçe elbisesi için özellikle ilik ya da düğme düşünmemiştir. Onu giyecek olan kişi, ceketin önünü kapatmak için çengelli iğne veya benzeri, delici bir araç kullanmalıdır.

Resim 6: Joseph Beuys , "*Keçe Takım Elbise"*, 1970



II. Dünya Savaşı'nda bir savaş pilotu olarak görev yapan Beuys, uçağının Kırım yakınlarında düşmesi sonucu şans eseri ölümden dönmüş, geçici bir kafa travması geçiren sanatçıyı buradaki Kırım Tatarları hayata döndürmüşlerdir. Keçe ve içyağı ile sarılarak ölmesi engellenen Beuys, daha sonra kızaklarla oradan uzaklaştırılarak kurtarılmıştır. Bu olay, Beuys'un yaşamı ve düşünce dünyasındaki

ciddi değişimi de içermektedir. Ölümle dirim arasındaki o ince çizgide, savaşın ve yayılmacı politikaların içyüzünü kökten bir biçimde kavrayan sanatçı, düşünsel bir eylemci olarak kendi kültürünü kurtarma girişiminde bulunmuştur. Yaşamı, çevreyi, politik olayları yorumlayan, kendi özündeki tinsel ve düşünsel değerleri kişiselleştiren bu arayış, insansal bir yabancılaşmayı sorgulamaktadır. Belleğinin dikkate değer ölçüde güçlü bir performans sergilediği yapıtlarındaki iz'lerde görülmektedir.

Yağ, keçe, balmumu, çeşitli ev gereçleri, çöp vb. nesneleri heykel malzemesi olarak kullanan Beuys, yeni bir düşünme modeli önerirken, izleyiciyi kaçındığı gerçeklerle yüzleştirmek istemektedir.

Genelde toplumun aklında Beuys'a ilişkin düşünceler onu anlayamamakla ona hayran olmak arasında gidip gelmektedir. Benzer bir biçimde sanatçının yaşamını ve yapıtlarını inceleyip yorumlamaya çalışanlar ise herhangi bir anlaşmaya varamamıştır. Beuys'un dosyalanıp tarihinin o güvercin kümeslerinden birine iç rahatlığıyla kaldırılabilmesini sağlayacak bir uzlaşmaya varılamamış olması, sanatçının amacına şimdilik ulaştığını göstermektedir.

Resim 7: Joseph Beuys, "*Amerika'dan Hoşlanıyorum Amerika'da Benden*", 1974



Sanatçının uzlaşmazlık yaklaşımı, sanat denen ve neredeyse dinsel bir doktrine dönüşmüş alana bir meydan okumadır. Her ne kadar o da Dadaistlerin sorununu paylaşmak zorunda kalmışsa da, bugün hala ilk günkü gibi tartışılıyor olması bile onu canlı tutmaya yetmektedir.

Beuys'un "İnsanları özgürleştirmek sanatın amacıdır, sanat benim için özgürlük bilimidir.", Sanatın bilimle ortak bir düşünce zeminine oturtulması arayışına en belirgin ifadesidir. Çok katı görünen şeylerin, aslında hiç de göründükleri gibi çözülemez olmadıklarını, zaman boyutu hesaba katılarak düşünüldüklerinde, tek bir şekli olmayan, biçim değiştiren varlıklar olduklarını vurgulayarak, özellikle, içinde doğup büyüdüğü çevresel-toplumsal koşulların değişmezliğine inanma eğilimindeki insanı uyarmak ister. İnsan düşüncesindeki bu eğilim, günlük yaşamın daha kolay sürdürülebilmesi adına gereksinim duyulan, görece sabit ve daha az değişken bir çevre algısı için, beynin yarattığı bir yanılsama olmaktadır. "[…] dünyanın durumu insanlığın suçudur ve bütün bu olaya ben de dahilim. Fakat onlarla birlikte, bilinçteki bu tembelliğin üstesinden gelmeye çalışıyorum" (Beuys, aktaran Candaş, 1996, s.58) şeklinde sözleri ile ifade yöntemi bulmaktadır.

Yapıtlarının sürekli olarak odaklandığı konuların başında "doğa" yer alır. "Doğa, Beuys tarafından canlı bir bağlam içerisinde algılanır ve her zaman dönüşüm ve hareket temasıyla temsil edilir"(Strıeder, 2005,s.53).

Beuys, sanat amacının, insanlarda ruhsal bir yanıt uyandırmak olduğunun defalarca altını çizmiştir. Beuys, bu konudaki rolünü, "insanın yaratıcı bir canlı olduğunu açığa çıkaracak araçları sunmak" biçiminde tanımlamaktadır (Rekow, "Actions", Prg.8).

Sanatçı, bir tür modern şaman karakteri ile bağlantılı olarak algılandığını, performanslarında bu anlayışın etkisi olduğunu görülmektedir. Bu durum, nesnelerle gerçekleştirilen anlam taşıyıcı araç olarak gerçek nesneleri kullanan bir sanatsal üretim etkinliğinin, bu özelliği nedeniyle yüklendiği bir niteliktir. Beuys'un geyik,

kan, bal peteği, ağaç, hayvan postu imgeleri şaman kültürlerce sık kullanılan simgelerdir (Beykal,1992,s.112). Kağıt üzerinde halihazırda çizilmiş tasvirlerin üzerini boyamak aslında bunların üzerini bir örtüyle kapatmak değil, aksine görünürün ardındaki görüntüyü keşfetmesi ve üzerindeki örtüyü zihinsel olarak kaldırması için izleyiciye sunulan bir çağrıdır (Paust, agy:15).

Başlangıçta doğa bilimleriyle de ilgilenen Beuys, hayatın kapsamlı bir açıklamasını yapmak üzere geliştirmek istediği dünya görüşünü sanata ve onun olanaklarına dayandırmayı seçmiştir. İlk dönem çizimlerinde sıkça rastlanmakta olan hayvan, bitki, manzara ve insan tasvirlerinin yoğunluğu, doğa bilimlerine duyduğu bu ilginin yanı sıra, bütüncül bir dünya kavrayışına ulaşma arzusunun da işaretleridir.

Beuys, sanatın geleneksel kavranış biçiminde üç boyutlu statik sanat ürünleri olarak düşünülen plastik sanat ve heykele ilişkin algılayışı aşarak, plastik sanat kavramını bütüncül, insan merkezli bir yaşam anlayışıyla bağdaştırmak üzere ‘sosyal plastik sanat’ teorisini geliştirirken bu temel ilgiyle hareket edilmiştir.

Plastik sanatın, kaotik bir kutupla, biçimlendirilmiş bir kutup arasında gidip gelen güçlerin bir araya gelişi olduğunu söyleyen sanatçının 1963’ten itibaren malzeme olarak kullandığı yağ ve keçe, biçimlendirilmemiş, kaotik bir durumda bulunan maddeler olarak seçilmiş ve öne çıkmışlardır. Başta şekilsiz bir kütle olan yağın ısıtılmasıyla; hammaddesi hayvan kılı olan keçenin de yoğrulup, sıkıştırılarak biçimlendirilmesiyle, başlangıçtaki belirsiz durumdan biçimli bir duruma varılmaktadır (Paust, 2005,17).

Yağ ve keçe malzemeleri aracılığıyla incelediği biçimlendirme süreçlerini, insan bedeninin işleyiş süreçlerine, sindirim, kalp dolaşım sistemlerine, embriyonun gelişim evrelerine, duyma ve konuşma duyularına ve doğum ölüm temasıyla iki kutup arasında salınan insan yaşamının genel düzlemine gönderme yaparak pek çok çiziminde bu motiflerden yararlanmış olduğu görülmektedir.

Sanatçıya göre, sanayi toplumu insanının aşırı teknikleşmiş bir dünyada yaşamakta oluşu nedeniyle artık yitirdiği ve kaotik kutba karşılık gelen irade ve sezgi, hareket ilkesi olarak duyumsama ve yaratıcılık aracılığıyla bilinçli düşünceler halinde biçimlendirilirler. "Düşünmek plastik sanattır" (Paust, 2005,18) cümlesi bu süreci en iyi tanımlayan ifadesidir.

1970'lerde Beuys'un çizim tarzı ve anlayışı, teorilerinin aktarılmasına yönelik olarak yoğunlaşan görev bilinci ile değişmiş, daha sonraları kısmen mekân enstalasyonları olarak tamamladığı tahta üzerine çizimleri ortaya çıkmıştır.

Resim 8: Joseph Beuys, "*Yönlendirici Kuvvetler*" ,1921-1986

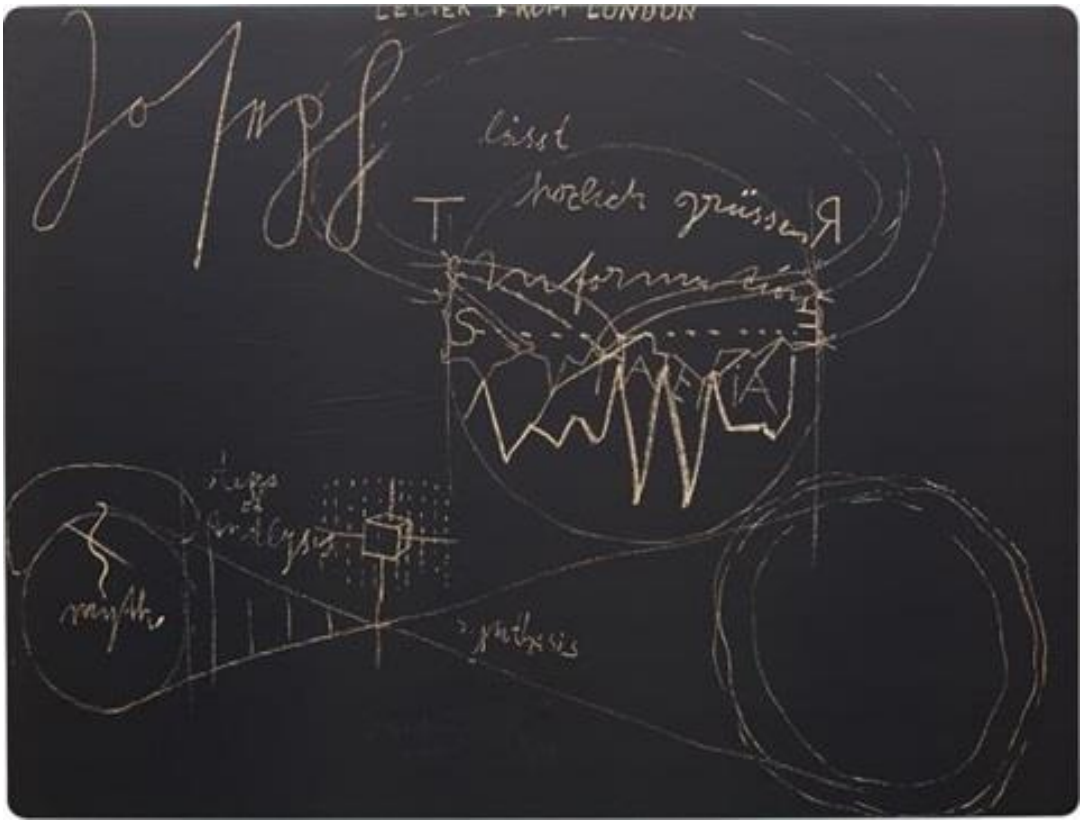


Joseph Beuys'un 'düşünce sisteminin genişletilmesinin en önemli yollarından biri toplu söyleşiler, dersler ve tartışmalardır. 1960'lardan ölümüne dek, bu süre gelen konferanslar Beuys'un tabiriyle "daha iyi düşünmek, hissetmek ve istemek" için sanatçıya yardımcı olmuştur. Bu noktada Beuys'un kültürüne yönelmesini, onun geçmişine ait değerleri inkâr etmeye çalıştığı şeklinde değil; bu değerleri yeniden yapılandırarak devam ettirmeye çalıştığı şeklinde algılamak gerekmektedir.

Sanatçının kültürü paralelinde göstermiş olduğu değişim, onun savunduğu değerlerin üzerine, kültüründe var olan, onun özüne ters düşmeyen kavram ve ilişkileri eklemlendirmesiyle gerçekleşmektedir.

Karatahta üzerindeki çizimler, eski çalışmaların ikinci elden bir tekrarı değil, tersine, kişisel yorumlarıdır. Yazılmış sözcükleri kapsamasına rağmen onların ötesinde bir şeyleri anlatan çalışmalardır. Terimlerin biçimlendirilişi, imgelem dışında düşünülemez ve dilde güçlü bir biçimde vurgulanmamıştır. Böylece yeni terimlerin çeşitliliği tekrar tekrar vurgulanmaktadır. Çizilmiş karatahtalar bu alana gönderme yapmaktadırlar. Derinlikleri çizimler, yüzeyleri ise soyutlamalarla belirlenmiştir.

Resim 9: Joseph Beuys, "*Yönlendirici Kuvvetler*" ,1921-1986



Yönlendirici Kuvvetler, Londra'daki Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'ndeki sergiyle bağlantılı olarak yaratılmış, Beuys'un burada verdiği seminerlerdeki sanat teorilerini yansıtmaktadır. Karatahtalardaki diyagramlar ve çizimler yoluyla sanatçı, toplumun

kötü düşüncelerini sarsmak ve sanatın perspektifiyle dönüştürmek istemektedir. Beuys, öncelikle karatahtalar üzerine yazıp çizmiş, daha sonra bunları yere bırakmıştır. En sonunda ise bu 100 adet karatahtayı ahşap bir platform üzerine sermiş ve bunlardan üç tanesini de şövaleye koymuştur. Beuys'un bakış açısını yansıtan bu arşivin, bir salın üzerinde yüzer gibi görünmesi; uzaktan yönlendirilen didaktik bir yaklaşımın tamı tamına bilginin gizleriyle biçimlenen bir heykele dönüştürülmesidir. Şövalyelerden birinde duran ifade, onun sanatını kısa ve öz bir şekilde açıklarsak: 'Gizlerin Üretimi'dir (Şahiner,2013,s.63).

Resim 10: Joseph Beuys, "*Yönlendirici Kuvvetler*" ,1921-1986



Karatahta, Beuys'un farklı entellektüel noktayı işaret ettiği 'eğitsel metinler'dir. Soldaki karatahtada yer alan 'Ö-ö sesleri, Dadaistler tarafından yaratılan fonetik şiirlere gönderme yapmaktadır. Ö-ö sesleri, bizi insanlığın başlangıcına götürmekte ve hayvanların seslerinden, konuşulan dile geçen bu seslerin dildeki gelişimini içermektedir. Karatahtanın üst kısmında tepetaklak asılı olan baston, bu duruşuyla Londra sergisi boyunca ruh ve maddeyle imal enerjinin bağıntısını göstermektedir.

Bastonun üst kısmının yere doğru çevrilmesi ve hareketinin tekrar yukarı doğru yönelmesi entellektüel egemenliği temsil etmektedir. Beuys, bu yaklaşımıyla "duygusal tecrübelerimizi, düşüncelerimizle bütünleştirdiğimizde, sıra dışı bir önermeye ulaşabiliriz" diyen Rudolf Steiner'e gönderme yapmaktadır.

Sağ arka tarafta bulunan siyah kutunun üzerindeki aydınlatılmış opak camda bir tavşan figürü fark edilmektedir. Bu figür serginin kurulması sırasında, bastonun ucundaki lastikte tamamen tesadüfen belirmiş bir izden yola çıkarak bulunmuştur. İz bir tavşanı andırmaktadır ve Beuys da bu motifi serginin genelinde tekrarlanmıştır. Hayvan formları, Beuys'un çalışmalarında çokça yer almıştır. Bunlardan en önemlisi Ölü Bir Tavşana Tabloları Nasıl Açıklanmalı? (*Resim 4)* adlı çalışmasıdır. Bu happening'de sanatçı kucağındaki ölü tavşana çizimlerini anlatmaktadır. Bu tavır ironik olduğu kadar, politik bir duruşu da sembolize etmektedir.

Beuys'a göre desen doğanın gücünü kavramak için en temel yöntemdir. Desen, Beuys'un dünyadaki düşünce sisteminde açılan penceresi olmuştur.

Sanatı ele alış ve yorumlayışı açısından Marcel Duchamp'ın ve Dadaizmin çizgisini oturan Fluxus hareketi; kuramsal bir gruplaşma, yayınlar, betimlemeler ve Fluxus Maciunas denilen nesnelere odaklanmaktadır. Reprodüksiyonlar gibi çok sayıda çoğaltılmış ve ucuz satılan yapıtlar, filmler ve çeşitli nesnelerden oluşan Fluxus ürünlerinin hemen hepsi eklektik bir nitelik taşımaktadır. Etkileri günümüzde de devam etmekte olan ve kitle kültürünün bir parçası haline gelen hareketler, akımdan çok yaşanan bir mite dönüşmüştür (Şahiner,2013,s.64).

Bitkiler ve hayvanları insandan temelli farklı canlılar olarak değil, ona akraba türler olarak gören Beuys, insanın hayvanlardan yararlandığı için onlara minnet duyması gerektiğini, onlara borçlu olduğunu, doğanın dengesi üzerindeki hayati rolü nedeniyle de bu konuda sorumlu davranarak, doğal yaşam zenginliğini korumak için çaba göstermesi gerektiğini önemle vurgulamaktadır. Bu yönüyle ilkel kabilelerin, canlılığı bir süreklilik olarak gören, yaşam-ölüm, insan-hayvan, doğa-kültür vb. kavramlar arasında keskin sınırların olmadığı doğa anlayışına yaklaşır. Böylelikle,

iki kutuplu batılı düşünme biçiminin, çoğu durumda sığ olarak nitelenebilecek dünya algılayışının da dışına çıkar. Sanatçının, bu türden düşünceleri için şaman kültürünün değerlerine ve ritüellerine borçlu olduğu söylenebilir. Ağaçların kutsal kabul edilmesi, hayvanlara teşekkür törenleri, şamanist topluluklarda önemli davranış biçimleridir (Beykal, 1992, s.112).

Duyusal algılama sürecinin, çevreden gelen verilerin tek yönlü olarak duyusal sistemi etkilemesi yoluyla değil, duyuların da çevreye yansıması ve çevreyi bir anlamda biçimlendirmesi şeklinde gerçekleştiğine dair düşüncelerini çeşitli çizimlerinde gözlemlenmektedir. Görme duygusu bedenin içinde gerçekleşirken, dış dünyaya ait verileri algılama süreci dokunma ve koku duyuları tarafından üstlenmektedir (Strıeder, 2005, s.54).

Sanatçı, çeşitli ve geniş biçimlere eğilerek, önceden kurulmuş desenler yerine düşüncenin izi niteliğindeki çizimleri yeniden tarih sahnesine çağırmaktadır. Çizgilerin çeşitliliği, hakim bir üsluptan söz etmemizi olanaksız kılar. Temsiliyete dayalı sanatsal desen ile bilimsel desenin ayrışmasına karşı, bu ikisini "düşüncenin ürünleri" olarak yeniden bir araya getiren bu çizgiler, işaretler ve göstergelerin, "bakanı eğitmekten çok, bakışın arkeolojisine inerek" anlamlı kılınmaları söz konusudur (Akay, 2005, s.48).

Beuys, çalışmalarında görüldüğü gibi kendi kişisel geçmişini aramaktadır. Psikolojik varlığının temeli olan kişilik duygusunun önemli oranda ve genellikle hatırlanması güç deneyim kalıntılarına dayandığı yönündeki paradoksal olan görüşle boğuştuğu görülmektedir.

4.3.3. Belleğin Algısal İz'i

4.3.3.1. Anselm Kiefer

Kiefer kendisinden önceki sanatçılar her ne yapmışsa bunun tam tersini gerçekleştirmiştir. Geçmişin izlerini silmek ya da reddetmek yerine geçmişi kendi

düşünceleriyle yeniden şekillendirmiş ve bir 'Nazi Geleceği' yaratmayı hayal etmiştir. Kiefer, tarihi trajedi olarak görmektedir.

Kiefer'in Nazi Almanya'sına tipik bir bakışı olan Nazi olgusunu tarihçiler, tarihin diğer olaylarından ayrı bir dilime yerleştirmeyi tercih etmişlerdir (Şahiner,2013,s.88).

Resim 11: Anselm Kiefer, "*Parsifal III*", 1973,Tuval üzerine monte edilmiş kağıt (yağlıboya ve kan ile boyanmış)



Parsifal III (1973), *(Resim 11)* sanatçının her Alman'ın 'kolektif bilinçsizliği'nin köklerini keşfe çıktığı orta yaş resimlerinden birisidir. Çalışma yakın tarihin nasıl yazıldığını anlamaya yönelmektedir. Bu dönemde sanatçı, Hornbach'ta terk edilmiş bir okul binasının tavan arasını atölye olarak kullanıldığı bilinmektedir. Sanatçı için mekân, dar olmasına karşın, anılarla yüklü ve kavramsal deneylerini gerçekleştirdiği bir laboratuvar şeklini almıştır. Kiefer, bu mekana Almanya'nın mitsel kahramanlarını, tanrılarını ve kültürel mirasının referanslarını sığdırmayı

başarmıştır. Üstelik bu imgeleri salt afişe etmekle kalmamış, onların isimlerini de tek tek yazıp adeta bir meşaleyle tutuşturarak, yakıp kömürleştirerek ve onların şiddetli bir şekilde yok edilmesi gerektiğini ilan ederek yapmıştır.

Bu atölyede üretilen tarihi sembolize eden diğer pek çok benzer unsurlu resimler yapmıştır. Bu tavır eleştirmenlere göre, Kiefer'in içinde bulunduğu kararsızlığı ve muğlak ruh halini ortaya koymaktadır. Bu çalışmalar çoğul anlamlar barındıran ve birçok açıdan ele alınabilecek türdendir.

Resim 12: Anselm Kiefer, "*Kara Resim*", 1974, Kurşun, Cam, Haşaş bitkisi, Demir



Hitler'in Alman ulusu ve kültürü adına ortaya koyduğu sapkınlık, Kiefer'in sanatının bilinç ötesinin öncesinin hem de bilinç sonrasının bugününü ve geleceğini ifade etmektedir. Kiefer, suçlayıcı, alaycı ve bilmecemsi bir sanat görüşüne sahiptir. Özellikle belli bir dönemde resimlerinde kullandığı meşale imgesi yarım kalmışlığın izini izleyiciye sunarak trajediyi vurgulamaktadır. Kifer'in en çok tercih ettiği tekniklerden biri ise çoktan kömürleşmiş, küllenmiş hissi veren tuvallerine eriyik

hale getirmiş kurşunu dökerek, katliamın korkunçluğunu vurgulamasıdır. Bu ifade tarzı, Kiefer'in psişik gelgitlerini çağrıştırır. Aynı zamanda bu yöntemle eritilmiş kurşunu, Hitler ile özdeşleyerek imgeleri dondurur ve gömerek kurşunun izlerini anımsatmaktadır. Bu süreçte Kiefer'in işleri kendini doğrudan ele vermez çoğu zaman, sanatçının gerçek niyeti, bastırmaya çalıştığı dürtüleriyle, biçimleme anlayışı ve bu biçimlere iliştirdiği sözcüklerin çağrışımsal alanı arasındaki gerilim ve karmaşıklıktır.

Resim 13: Anselm Kiefer, "*Dünyevi Bilgeliğin Yolları*", 1978, Tuval Üzerine Akrilik ve Monte edilmiş ağaç-baskılar



Anselm Kiefer'in sanatsal yorumu, sezgiselden öte birincil dereceden etkisinin izleri bireydeki sönme yöntemini ortadan kaldırır. Bu ortadan kaldırma süreci, Bazon Brock'a göre büyüklüğü arzulayan ve yıkım üreten Alman yazgısını sergileyen iz'ler görülmektedir. Sanatçı sürekli olarak bazı imgeler ve yasaklı birçok şey tarafından kuşatılmış politik güçle ilgilenmektedir. İmgeler arasındaki bu acımasız ilişkide, Kiefer, hep yasaklı olanın yanında bulunmakta olduğu

görülmektedir. Faşist sanatın ve mimarinin yasaklı imgeleri iyilik ve merhametten yoksunluk, acımasızlığı öylesine ortaya çıkarmaktadır ki, bu karanlığa giden gücü daha da belirgin olarak fark etmemizi sağlamaktadır (Şahiner,2013,s.93).

Resim 14: Anselm Kiefer, "*Cherubim-Seraphim*", 1983, Tuval Üzerine Karışık Teknik



Kiefer, Bernhard Jansen'in 1920'lerde kaleme aldığı Dünyevi Bilgeliğin Yolları (Ways of Wordly Wisdom) adlı kitabından esinlenerek gerçekleştirdiği, aynı adı taşıyan iki çalışmasında da tarihsel göndermelere devam etmiştir. Jansen, çok sayıda Alman filozofun düşüncelerine yer verdiği kitabında, kimi akıl yürütmelerle Katolik inancını haklı çıkaran ifadeler kullanarak kendi ırkı adına özür dilemektedir. Ancak bu çalışmalarda yer alan düşünürlerin çoğunun ne ismini, ne de düşünürlerini bilen izleyiciler için birçok muamma söz konusudur. Kiefer'in bu görüntüleri aracılığıyla Alman toplumunu ahlaki ve ruhsal bir krizden kurtarma çabası görülmektedir (Şahiner,2013,s.91).

Kiefer'in sürekli uyguladığı bu yöntem bir şeyi gösteriyormuş gibi görünürken, aslında ironik olarak hep başka şeyi anlatmaktadır. İstenmeyen duygularla ilişkili olan konuların hatırlanması sağlayarak sanatçı iz'ini oluşturur.

Sanatçının 1983'te gerçekleştirdiği Cherubim-Seraphim *(Resim 14)* adlı işi de yine, Yahudilik-Hristiyanlık inancında dayandırılmıştır. Bir Tarlada yer alan beyaz, parıltılı iki büyük kaya, eski Ahit'te geçen iki meleğin isimlerini simgelemektedir. Bu simgeler daha Ortaçağ'da hiçbir yazılı kaynağı dayandırılmadan insan formunda ve kanatları üzerinde havada süzülürken betimlenmiştir. Kiefer, bu temaya dayalı resimsel geleneği altüst etmekten geri durmaz ve burada tanrısal bir rehberlik yerine, dünyevi bir ağırlık kazandırır imgelerine. Öyle ki koyu karanlık bir zeminde mesafeli bir yalnızlığı ve bu dünyaya ait olmanın vurgusu belirgin olarak duyumsanmaktadır. Kiefer'in resimlerinde çoğunlukla yarattığı ağır hava duyusal uyarıcılarla harekete geçirilir. Bu da kısa süreli hafızadaki kodlamanın bilgileridir.

Resim 15: Anselm Kiefer, "*Kızıl Deniz*", 1984-85, Tuval Üzerine Yağlıboya, Emülsiyon Kurşun ve Ağaç Baskı ile Monte Edilmiş Fotoğraf 278,8x425,1 cm



Kiefer, Alman kimliğine sıkı bağlı olması nedeniyle kendi kültürünün derin izlerini kurgularında ve renklerinde görülmektedir. Çalışmaları çok farklı şekilde

yorumlanan sanatçı değişik algılarda değişik izlerin oluşmasına neden olmuştur. Örneğin sanatçının çalışmalarında sıkça kullandığı çinko küvet, genellikle soykırıma gönderme yapmak üzere kullanılmış bir kan çanağı gibi değerlendirilmiş, bazense bu Manş Denizi'nin temsili olarak algılanmaktadır. Bu ironik yaklaşım, özellikle 1930'lar ve 1940'lardan Nazi partisince her Alman ailesi minimum hijyen koşullarına uyulmasını istedikleri için verdiği küvetlere bir gönderme yapmaktadır. Sanatçının çalışmalarında kullandığı imge ve renkler belleğin izi süreçteki fiziksel değişiklikleri toplumsal algıda unutulduğu sanılan şeylerin açığa çıkardığının göstergesidir.

Sanatçının çalışmalarındaki temel, Hitler tarafından Almanya'dan sürülen Yahudi entelektüellerinin düşüncelerine dayanmaktadır. Sanatçı, örneğin aslen bir Yahudi olan Walter Benjamin'in cennete ulaşmaya çalışırken aynı zamanda tarihin harabelerini gözden geçiren Tarihin Meleği ile Paul Celan'ın bir şiir seçkisi olan Haşhaş ve bellek 'in (Mohn und Gedachtnis) Metafor olarak kullandığı aynı adlı çalışmasında bunu ilginç bir biçimde ortaya koyar (Şahiner,2013,s.95). Çalışma; kurşun bir uçaktır. Uçağın kanatları üzerindeki kitapların sayfaları arasında yer alan 'Haşhaş' bitkisi ise rüyaların ve kendisinden geçmenin sembolüdür.

Kitaplar, Kiefer'in hatıralarını derlediği bir arşiv niteliğindedir. Dünyevi Bilgeliğini Yolları ya da her Helgoband'daki Hoffmann'lardan Fabersleben gibi zengin resimsel temalar, Kiefer tarafından kitaplaştırılmıştır ve bir katalog haline getirilmiş, sonrasında ise yaratıcı imgelere dönüştürülerek kurşuni objeler olarak kullanılmıştır. Kiefer'e göre entelektüel bir uğraş olarak sanat görsel paradoks olarak gösterilmiştir. Sanatsal algısında uçakla sembolize ettiği kurtuluş kurşunla gösterilerek sanatçının en belirgin iz'ini vurgular.

Kurşun, Kiefer'in çalışmalarında önemli bir yere sahiptir. Ağırlığı ve gri siyah rengiyle Satürn gezegenini çağrıştıran kurşun, aynı zamanda altının temizlenip rafine edilmesinde kullanılır. Altın madeninin gerçek değerini kazanmasında kurşun çok önemlidir. Temizlenme ya da arındırma kavramları, Alman toplumunun geçmişteki günahlarından kurtulmasının metaforu gibi durmaktadır. Kiefer'in

kullandığı objelerde kurşunu tercih etmesi, hatta resimlerinin zemininde kurşuna neredeyse özel bir yer vermesi sanatçının, çalışmalarının tümüne Satürniyen Sanat adının verilmesine neden olmuştur. Kiefer'in çalışmalarındaki temalar, 'felaketler gezegeni Satürn'ü imlemektedir. Ölüm, savaş ve yıkımı içeren tarihin felaketleridir. Kiefer'in katastrofonu yansıtırken kullandığı renkler Satür'ün renkleri gibi siyah ve gri ile birleşmektedir. Kiefer'in çoğunlukla tercih ettiği farklı bir gezegenin izlerini taşıyan toprak, saman, kül ve kurşundur.

Resim 16: Anselm Kiefer, "*Haşhaş ve Bellek*", 1989, Kurşun, Cam, Haşhaş bitkisi, Demir



Kiefer'in sanatsal algısında oluşturduğu kavramsal boşluğa ve görsel sınırlılığa farkındalık oluşturması belleğin uzun süreli hafızasına gönderme yapmaktadır. Kiefer'in, Benjamin'in yazılarından etkilenerek geliştirdiği bu yaratıcı eylem, Neo-platonik geleneğe dayanmakta ve dünyevi olan her şeyin üstesinden gelerek, göğün en üst katına yükseldiği amaçlamaktadır. İnsanlık tarihinde hiç kimse,

gerek öğrenerek ve gerekse melankolik duygulara sarılarak ya da Haşhaş ve bellek (Mohn und Gedachtnis) ve onun yaratıcısının seçkisinde yer verdiği unsurları bütünleştirerek ikinci belleği oluşturur.

Kiefer'in çalışmalarında kullandığı materyaller, Beuys'un süreçselik kavramıyla ilişkilendirilebilir: Saman, kurşun, kimyasal maddeler, bitki kökleri gibi süreç içinde dönüşebilecek kimi malzemeler tercih etmesi sanatçının bu yönünü ortaya koyar. Diğer yandan Kiefer, özellikle postmodern söylemle örtüşen biçimleme anlayışıyla son dönemlerde en çok üzerinde durulan isimlerden biri olmuştur.

Ağır bir tarihsel saplantı, geçmiş ve bugünün ısrarcı karşılaştırmaları ya da seçmecilik anlayışı resimlerinde yer verdiği maddeler, yazınsal vurgularla güçlendirilerek farklı göstergesel işlevler yüklenirken, sentaktik bir bilişen olarak da çok katmanlı bir görünüşün izlerine dönüştürülürler. Bu açıdan bakıldığında da bu anlamsal kaydırmalar tam da modernist beklentilerin tersine kısa süreli bellekten uzun süreli belleğe aktarılmasıdır. Anlamsal bir dizge, kendi bağlamından koparılarak ele alındığında, bellek olmamaktadır. Salt kendisi olarak yokluğa mahkûm edilebilir. Geriye dondurulmuş bir iz ya da keyfi bir ilişkileniş olarak çevrime sokulan maddi bir uzantı olarak sanatçıda kendini göstermektedir.

4.3.3.2. Ana Mendieta

Ana Mendieta performans sanatına yepyeni ufuklar açarken psikotik saplantılarla bir hesaplaşma aracı haline getirerek disiplinlerarası bir yöntem izlemektedir. Sanatçı için, kadın ve doğa arasında vazgeçilemez bir çekim oluşmuştur. Mendieta, odaklandığı gerçekliği daha da etkili kılmak adına dramatik yapıyı güçlendirmiştir. Bu güç Mendieta'ya göre, kendi bedenini, hatırlatır bir nitelik taşımaktadır. Bu anlamda Mendieta, anlatım biçimi ile bunu gözler önüne sermeye çalışmaktadır (Tamer, 2015: s.78).

Psikoloji, sanat, sosyoloji gibi yakın geçmişte yapılan araştırmalar kadının, gerçekliği erkeğe göre farklı algıladığını, dolayısıyla oluşan deneyime ilişkin farklı

tepkiler verdiğini ortaya koymaktadır (Showalter, 1978: s.125-143). Ana Mendieta'nın bellek algısındaki farklar dikkate alındığında, hayat döngüsüne farklı bir bakış açısı getirdiğini ve zihinsel deneyimini farklı önceliklere göre düzenlemiş olduğu görülmektedir.

Günümüzde pek çok feminist kadın duyarlılığından çok, temsil ve toplumsal cinsiyet farklılığı sorununa odaklanılmaktadır. Postmodernist sanatçılar toplumumuzdaki kadın-erkek farklılığının kökeninde temsil olgusunun oluştuğuna vurgu yapmaktadır. Diğer yandan, feminist edebiyat kuramında ve eleştirisinde yapısöküm ve psikanaliz yöntemleri, geçmişe uzanan bir geleneğe sahip olmaları sayesinde daha kolay benimsemekte olduğu gözlenmektedir (Antmen, 2014: s.34).

Kadın hareketinin başlangıcında feministler, kişisel deneyimlerin dile getirilmesinin önemini vurgulayarak; kadınların yaşadığı ezilmenin yanı sıra özlemlerinin ifade edilip belgelenmesi kadın sanatına özgürleştirici bir güç verdiği olgusu vurgulanmaktadır. Bu durum toplumsal güçleri, hatta bilinçaltının güçlerini içerecek biçimde genişletilmesi, sözü edilen kişisel deneyimlere daha analitik bir tarzda yaklaşılmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Kadınların ezilmesine yol açan yapılarda gerçek bir dönüşüm oluşturması deneyimin, bilinçli olarak hissettikleri ve ifade ettikleri ihtiyaçlarının ötesine taşınması gerektiğine vurgu yapılmaktadır. (Antmen, 2014: s.254).

Feminist sanatçı ve kuramcı Mary Kelly, 198l 'de yazdığı "Modernist Eleştirinin Yeniden Değerlendirilmesi" başlıklı önemli makalesinde 1970'lerin "performans işlerini kuramsal açıdan gelişmemiş ve idealist olduğu gerekçesiyle sert bir şekilde eleştirmektedir:

> *Performans işinde artık nesnenin sanatsal bir mevcudiyetle donatılıp donatılmaması mesele olmaktan çıktı: sanatçı vardır ve yaratıcı öznellik, onun sahip olduğu özsel bir yetinin sonucu olan verili bir şeydir . ... [Destekleyici eleştirmenlere göre) beden sanatının sahihliği, belli bir morfoloji düzeyinde tescil edilemez; dolaysız deneyim doğrultusunda dünyaya kazınması gerekir. Beden sanatının söylemi soyut ekspresyonizmin kıyamet çığlıklarının yinelenmesinden öte bir şeydir; bedenin gerçek deneyimi,*

resmedilmiş izin kehanetini gerçekleştirir (Millet, 2001: s.23) şeklinde ifade etmektedir.

Resim 17: Ana Mendieta, isimsiz (yüz saç ekimi),1972, performans New York Ana Mendieta koleksiyonu, L.L.C



Kelly'nin, Greenberg'ci formalist modemizme yönelik eleştirisinde yer alan savı, l980'lerde ABD'de ve Britanya'da sanat eleştirisi söyleminde yaşanan kesin değişime işaret etmektedir. Kelly'nin beden sanatına yönelik yaklaşımı, feminist olsun ya da olmasın 1980'lerde, bedenleşmiş ve arzulayan özneye duyulan kuşku şeklinde ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bu yaklaşımı savunanlar, bedensel olanın fenomenolojik olarak deneyimlenen boyutu (arzulayan ve özneler arası biçimde eklemlenen beden ve benlik olarak özne), bedenin bir imge, görsel etkileri ruhsal

düzlemde deneyimlenen bir imge olması üzerindeki bu vurgu nedeniyle kaybolmakta olduğu görülmektedir (Antmen, 2014: s.308).

Bu doğrultusunda bedenini bir imge olarak kullanan Ana Mendieta, sadece kendi sorunlarını ele almamış, tüm kadınlığın temsilcisi olmaya çalıştığı, bilinen bir yönü halini almıştır. Doğanın ve bedenin birliğindeki uyumu yakalamaya çalışan ve tüm eserlerini, benliğini doğa ile gerçekleştiren, Ana Mendieta; bu fikirleri ile "Silüeta Serisi"ni gerçekleştirmiştir (Berktay 2014: s.127). Bu gerçekleşme sürecinde Sanatçının, zihinsel süreçlerinden oluşan simgesel ve ritüel kalıntıları üstüne kurulduğu düşünülecek olursa, kalıntı olarak gerçeğin yerini alan simgesel kalıntıların algısal biçimi olmaktadır.

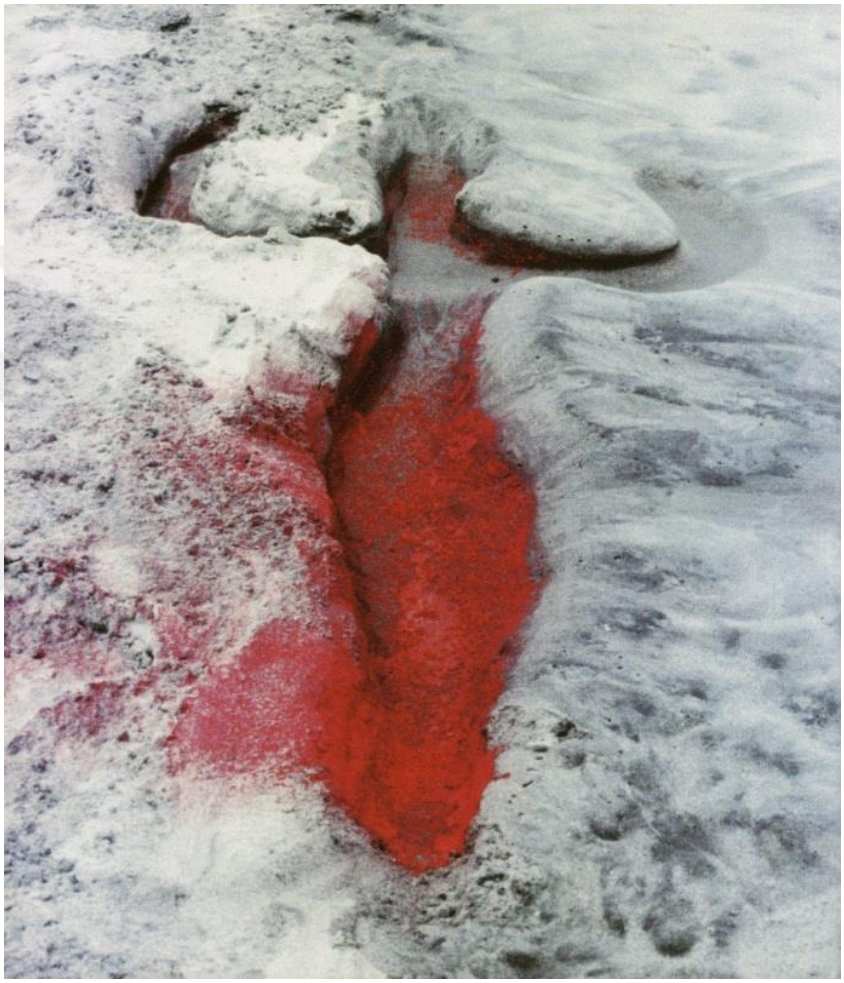
Mendieta'nın toprak-beden çalışmaları kavramsal sanatta hem izleyicileri hem de sanat eleştirmenlerini cezbetmektedir. Sanatçının çalışmaları kısa süren açık hava performansları ve fotoğraf dokümanları heykel ve çizimleri film makinaları ile belgelenmiştir (Viso, 1972-1985.s.21).

Küba'da doğup büyüyen ve on üç yaşında ABD'ye getirilen Ana Mendieta, bedenini ritüel işlerde kullanmayı tercih ettiği görülmektedir. (Çocukken tanıştığı Santeria ayinleriyle ve Taino Kızılderililerinin tanrıça kültürüyle bağlantılı ritüeller). Bu durum, Mendieta'nın bedenini, giderek görüntüden kaldırdığı fotoğraflarla belgelenerek, yani bir noktada bedenini tümüyle silerek yok etmek yöntemine gidildiği görülmektedir (Antmen, 2014: s.320).

Mendieta'nın bilinç süreci, bedeninin toprak üzerindeki izi ile gösterilmektedir. Bu sanat biçiminin sunduğu kendine özgü yöntemi sıklıkla, taş devri "tanrıça" heykellerini anımsatan şekilleri ile görülmektedir (Antmen, 2014: s.304). Daha sonraki, bedenin yer almadığı fotoğraflarda, Mendieta idealist ya da özselleştirilmiş biçimde, tam anlamıyla kadın benliğiyle değil, yalnızca bir iz, bir işaret olarak gösterildiği analiz edilmektedir (Direk, 2009: s.18).

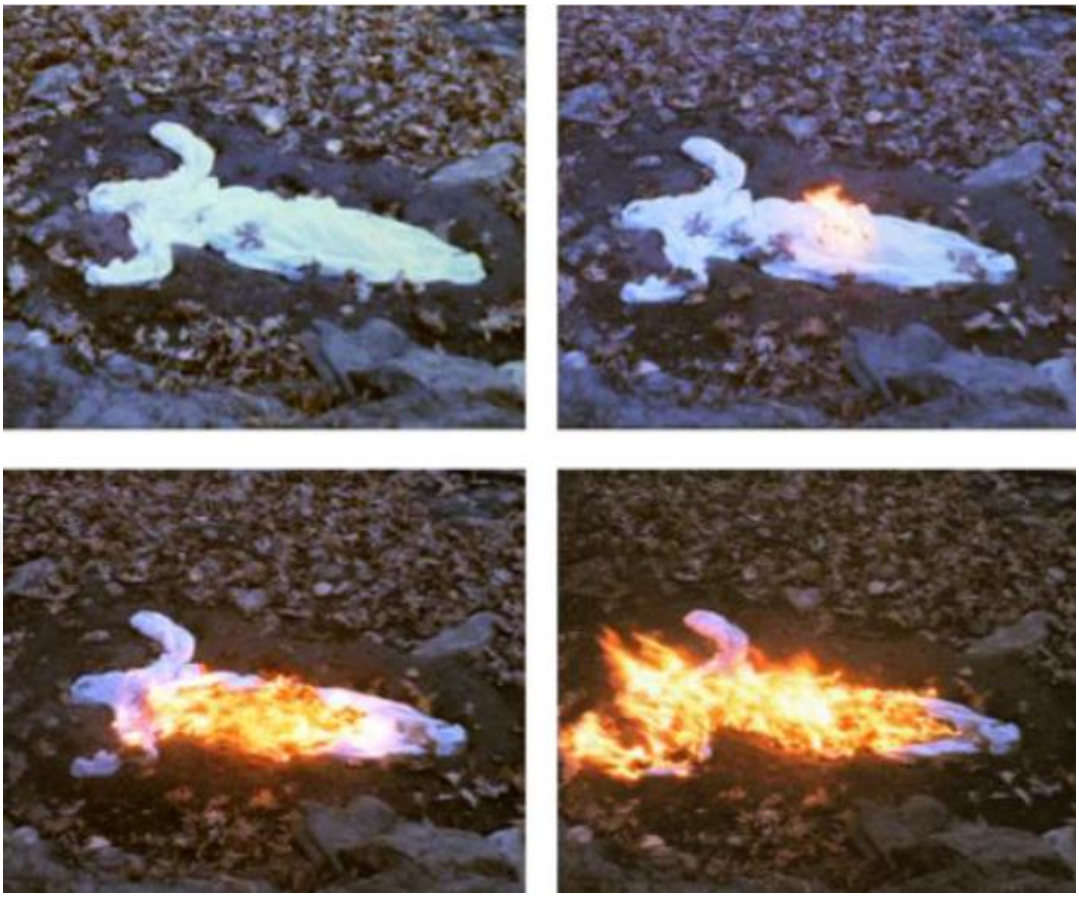
Sanatçı, erken dönem işlerinde beden üzerine bilinen şeylerin dışına çıkarak, bilinmeyenleri ortaya koymak ve kalıp yargıları yıkmak için hem erkek görünümünde *(Resim 17)* hem de kan algısını yaratacak göstergelerin kullandığı görülmektedir. Aslında bunlar bir tür bir dönüşümün ifadesini de oluşturmaktadır.

Resim 18: Ana Mendieta, "*silueta*", 1973-77



Dönüşüm sürecinde Mendieta'nın en belirgin örneği Küba'ya geri dönüşü şeklinde oluşmuştur. Çalışmalarında kör nokta ismiyle gazete makalelerinden yararlanarak; pek çok olayın üstesinden gelmek için, ortak bilinçten yaratılan, gizli bir kör nokta olduğunu düşünmektedir (Redfer., C. ve Caron., C. 2001:s.31). Bu kör noktadan yola çıkarak Küba'ya geri dönüşünden sonra, bedenini toprağa ve ağaçlara dönüştürerek bu sürecin sonucunda, bedenin yerini, boşluk almakta aynı zamanda yerdeki iz, ateşin içindeki siluet gibi görülmektedir.

Resim 19: Ana Mendieta, "*Silueta de Cenizas*" 1975

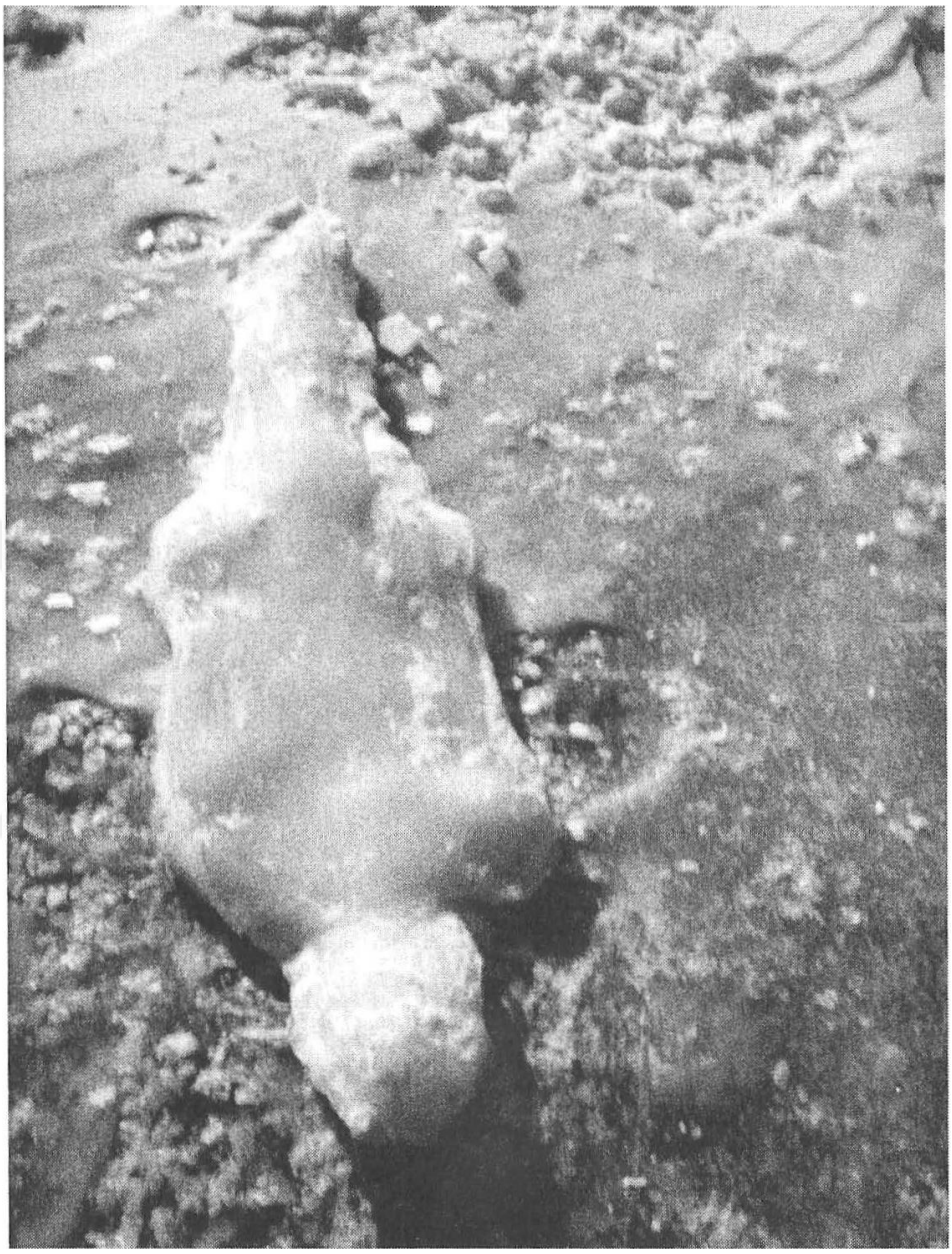


Ana Mendieta kendisi için;

> *Toprak ile kadın bedeni arasında bir diyalog yürütüyorum… Rahimden (doğadan) fırlatılmış olduğum duygusunun dayanılmaz etkisi altındayım. Sanatım, beni evrenle birleştiren bağları yeniden oluşturmanın bir yolu. Ana kucağına dönüş demek. Toprak/beden heykellerimin aracılığıyla toprakla bütünleşiyorum… Ben doğanın bir uzantısına dönüşüyorum, doğa da benim bedenimin uzantısı oluyor. Toprakla bağlarımı yeniden kurma yönündeki bu saplantılı eylem, ilkel inançların yeniden canlandırılmasıdır:… kadiri mutlak kadın gücüne, rahim içinde kuşatılmış olmanın ardıl imgesine, var olma açlığımın tezahürüne olan inanç…(Antmen, 2014: s.307).*

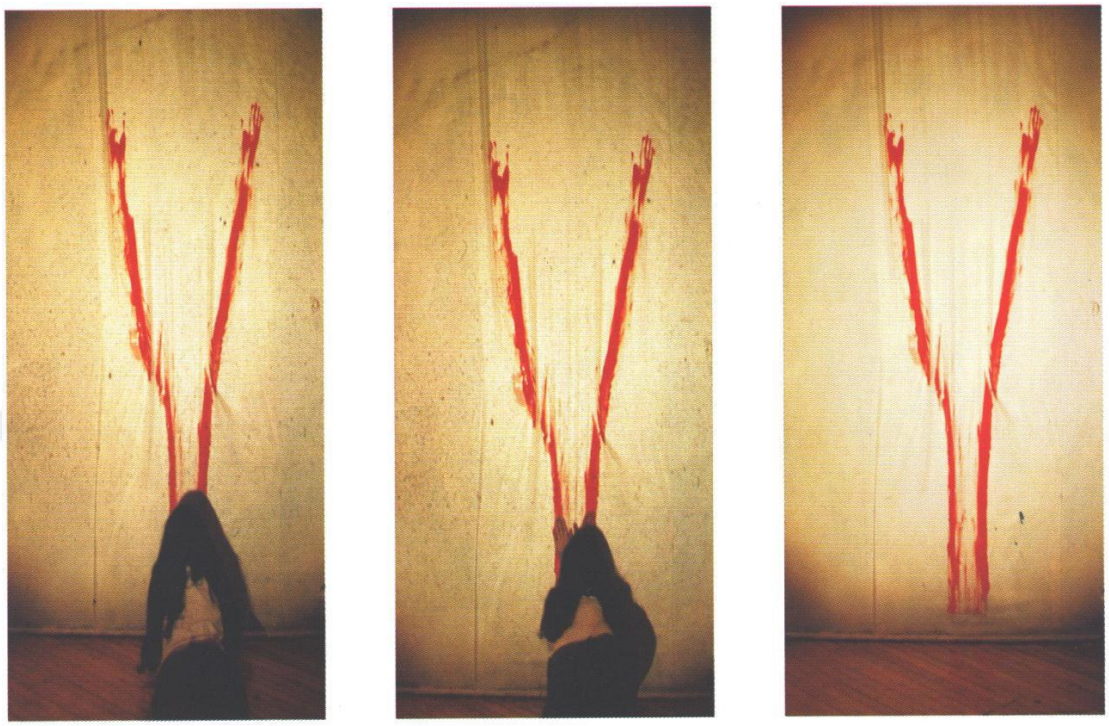
Silüeta projesi böylece sanatçı tarafından kadınların "toprak ana" ilişkileriyle ilgili ritüellerin ve kutsal inançların bedensel performansı bağlamında açıklanırken, Silüeta parçalarını, belleğin imge deposunun ya da geçmiş deneyimlerinin anlamlandırma süreci olarak değerlendirilmektedir.

Resim 20: Ana Mendieta, "*Silüeta Serisi*" 1975



Ana Mendieta'nın doğada kendi bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performanslarını, kadın bedeninin evrensel enerjinin bir parçası olarak algılanmasından kaynaklanmakta olduğu düşüncesinden ortaya çıktığı görülmektedir. Mendieta'ya göre doğadaki her şey yeniden var olmak üzere yok olur; kadın bedeni, bu sonsuz döngünün bir simgesi haline dönüşmektedir (Horney, 2007: s.132).

Resim 21: Ana Mendieta, "*Vücut İzleri*", 1982, fotoğrafı çeken bilinmiyor. New York Galeri.



Mendieta'nın New York'taki Franklin Furnace'ta 1982'de gerçekleştirilen vücut izleri (Body Tracks) *(Resim21)* performansı, bedeni bir "mevcudiyet" değil, bir iz olarak vurgulu biçimde gösterilmektedir. Bu performans sırasında Mendieta, kollarını kana bulamış, sonra galerinin duvarına büyük bir kâğıt parçası yerleştirmiş ve kollarını aşağıya doğru sürükleyerek yakarışının izini bırakmaktadır (Antmen, 2014: s.308). Bu süreç Mendieta'nın kendisini silmesi, Amerikanlaşma ve uyum sağlama sürecinde kültür belleğinin yok olma hissinin baskısı sonucu olarak simgeleştirdiğini göstermektedir.

Mendieta, ABD'ye henüz ergenlik çağındayken, Kübalı çocukları komünizmden "korumak" için bakım evlerine yerleştiren Katolik Kilisesi'nin himayesi altında getirilmiştir. Mendieta, bazıları Santeria dinine inanan Afrika kökenli Kübalı olan hizmetkârlarla yaşadığı bir evden gelmektedir. l970'1i yılların başlarında Santeria dinine ilgi duymaya başlamış ve tanrıça kültlerinden çeşitli figürleri üzerinde çalışarak bunların temsillerini, kadınların gücünü kanıtlama

konusundaki feminist eğilimiyle Santeria geleneği ile birleştirmiştir (Giddens, 2000: s.107).

Mendieta'nın Taino yerlilerine ilgi duymaktadır. Bu ilgisi için daha sonra üretilen Silueta işlerinde olduğu gibi, Mendieta kendi bedenini ortadan kaldırır; ama toprağı, kendisine "dönüşmeye" zorlar; bu durum, izleyiciler için fotoğrafik iz aracılığıyla belgelenmiştir. Mendieta bu mağaralara kadın bedeni bağlamında bakmış ve tanrıça imgelerini "toprakla içten bir bütünleşme eylemi olarak nitelendirmiştir. Toprak/beden heykelleri izleyicilere fotoğraflar aracılığıyla ulaşılmaktadır. “Fotoğraflar benim işimin yaşamsal bir parçasıdır" ifadesini belirtmektedir. (Antmen, 2014: s.312).

Mendieta nesne üzerine düşüncesi için;

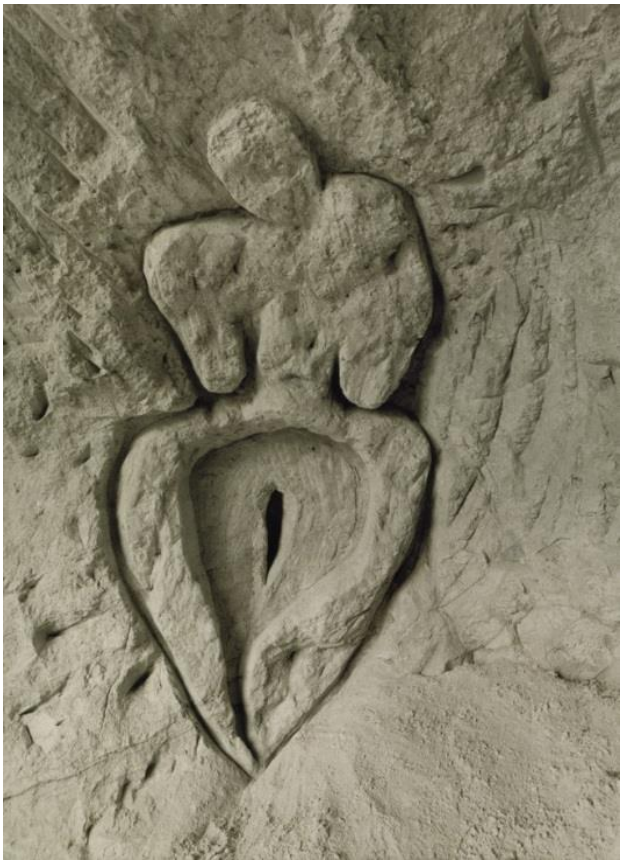
> *"Sanat nesnesi"ni, temelinde yatan bilinçdışı işleyişlere işaret etmek amacıyla açıkça bir fetiş nesnesi olarak kullanıyorum. Lekelerin, işaretlerin ve sözcük baskılarının kendi başlarına taşıdıkları simgesel değer çok önemsiz olabilir; ama bunlar benim yaşam deneyimimde çok büyük bir etki gücüne sahip”* (Antmen, 2014: s.316), şeklinde belirtmektedir.

Psikanaliz bağlamında bu öğeler, ruhsal enerji yüklenmiş anı izlerinin görsel temsilleri olmaktadır. Günlükler, zaman cetvelleri ve beslenme tablolarıyla birlikte bu kayıtlar, bir anne olarak yaşadığını deneyimi "temsil eden" söylemi oluşturmaktadır. Ancak bu öğeler, bilinçli olarak, diyagramlarla, algoritmalarla ve dipnotlarla çatışmalı bir ilişki içinde oluşturmaktadır. Bu durum yaşadığı deneyim hakkında "temsil eden" söylemini meydana getirmektedir (Giddens, 2000: s.97).

Kelly, Mendieta'nın bedenini ortaya koyması ve anne olarak kendi kadın bedeni ile yeryüzünün rahmi olarak bedeni arasında kurduğu özsel bağı sözel olarak tekrarlaması, psikanalizin kadının özne olma yetisinden yoksun olduğu anlayışına vurgu yapmaktadır (Kelly, 1986: s.5-6).

Mendieta, kendi bedeni üzerinde çalışan, bu bedenin yokluğunu belgeleyen (bedeninin daha önce orada, toprak üzerinde bir yara izi olarak bulunduğunu gösteren) sanatçı, yoğun bir kişisel güç devşirilecek bir "canlı" olduğu fikriyle birlikte Santeria inançlarını benimseyen Mendieta'nın toprakla kurduğu ilişkiyi görme fırsatı sağlamaktadır. Araştırmacılar Mendieta'nın bedenini toprağa bağlayan yarayı, (1970'lerde ABD' de sanatçı olmaya çalışan Kübalı göçmen kadın olarak) beden/benliğinin yokluğunu ve kayboluşunu gösteren yarayla aynı gördüklerini belirtmektedirler (Antmen, 2014: s.305).

Resim 22: Ana Mendieta, "*isimsiz*", 1981



Mendieta'nın, bedeninin topraktaki izini yara şeklinde gösterilen imgeleri, sanatçının, kendi bedenini toprakta yok olup gitmesinin göndergelerin de gizlemesi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu durum öznelliğin sonuçlarını hem de öznelliği şekillendiren zihinsel süreçleri keşfetmek için bizzat bedeni temsil etmesindeki

amaçlardan kaynaklanmaktadır. Mendieta'nın başlıca göndergeleri, Santeria ve tanrıça ritüelleri, kadın bedenine/benliğine değer atfeden özgül kültürel söylemlerle koşullanmış, bu söylemleri paradoksal olarak, öznelliği tamlık olarak değil eksiklik olarak üretilmesinden kaynaklanmaktadır (Horney, 2007: s.128).

Resim 23: Ana Mendieta, "*Yaşlı Anne Kanı*", 1982



Mendieta'nın iz olarak beden fotoğrafları, hem izleyicinin yorumlayan bedenine gönderme yapıyor, hem de "gerçek" bedeni ritüelleştirerek, çoğu durumda görüş alanından çıkararak, izleyicinin geleneksel olarak erkek olan sömürgeleştirici "bakışı"nı engellemektedir. Beden sanatı pratikleri, izleyiciyi yabancılaştırmaktan ziyade kışkırtır, onu özneler arası bir alış verişe çekmektedir. Öznelliklerin ve kimliklerin her kültürel pratiğin asıl unsurları olduğunu vurgular (toplumsal cinsiyete, ırka, sınıfa, cinsiyete vs. dayanan) (Fınkelstein, 2005: s. 27).

Resim 24: Ana Mendieta, “Amerikan / Küba”,1948–1985”,



Ana Mendieta’nın çalışmalarında ortaya çıkan ürünlere ya da bu ürünleri ortaya çıkaran etkenlere “duyu organlarının dışsal uyaranlarla uyarılmasının sonucu olan zihinsel etkileri” denebilir. Bu aynı zamanda beynin dolaysız etkileri anlamına da gelmektedir. Bu kapsamda bakıldığında nesne ya da nesneye benzeyen şeyler–duyu verileri–zihnin, nesne ve çevresi üzerine edindiği bilgilere dayanarak kendi kurduğu imgeler olarak açıklanabilir. Bu açıklama temel alındığında ise Mendieta’nın zihinsel imgeleri, çevresi üzerinde edindiği bilgilerle kurduğu yapılar, sanatçının zihnindeki iz’sel sürecin dışa vurumu olarak çalışmalarına yansımaktadır.

Mendieta’nın bu yansımaları, yaratıcı sürece dair belli bir anlayış elde etmek için sanatçının heyecan ve ego sınırlarını genişlettiği, bilincin gerçeklikle bağlarından kurtulduğu bir hal olarak kavranılabilmektedir. Bu yaratılan eserlerin sanatçının kendi varlığının bir uzantısı olarak deneyimlendiği ve yeni edinilmeye başlanan psikolojik kavrayışların büyük ölçüde uyumu görülmektedir.

Organizma ve özne arasındaki bölünmeyi vurgulayan Mendieta, bedensel ve psişik olan arasındaki sürekliliği işaret etmekte olduğu görülmektedir. Organizma ve öznellik arasındaki bölünmeler, dişilliğin gerçek bedenden kaynaklandığı kabulünü ortadan kaldırmakta olduğu savunulmaktadır. Bu beden, rasyonelliği ve konumuyla, ilişkisel bağlantıların etkilenişiyle biçimlenmektedir. Buna bağlı olarak denebilir ki, Mendieta, nesneyle zihindeki ortaya çıkan nitelikler arasındaki bağlantının bir nedensellik bağlantısının ortaya çıktığı sonucuna ulaşılmaktadır. Böylece nesneden başlayıp algılayanın zihninde son bulan nesnellik zincirinin simgesel bir açıklaması sonucuna ulaşılmaktadır.

4.3.4. İz ve Gerçeklik Kurgusu İz'sel Dönüşümü

4.3.4.1. Kara Elizabeth Walker

1960'lardan sonra gelişen feminist hareket, modernitenin erkek egemen bakış açısının dışladığı kadın kimliğinin, kültürünün ortaya çıkarılmasında etkili olmuştur. Bu kimliğin kişisel ve görsel ifadeleri, görsel sanatta bir tür isyan gibi kendini göstermeye başlamıştır. Anne olmak, eş olmak, iş yaşamında yer almak gibi toplumsal roller ile yükümlülükleri altında kadının sanat ortamında kendini var etme süreci halen devam etmektedir. Kadın sanatçıların kimi zaman metaforik, kimi zamansa gerçekçi anlatımlarla oluşturduğu çalışmalarında, toplumsal cinsiyet, aile, yalnızlık gibi kavramlar, 'beden' ile ilişkili yapıtları aracılığıyla görünürlük kazanmıştır.

Kadının kültürel olarak belirlenmiş cinsiyet rollerinin sanattaki yansımaları incelendiği Kara Walker'ın, çalışmalarında kadınlığa dair izler, yani kadın sanatçıların kişisel, kültürel, psikolojik yaşantılarından süzdükleriyle belleğin metaforik, olarak ortaya koyduğu imgelerin örtük anıları ve algısal deneyimleri eserlerinde kendini göstermektedir.

Resim 25: Kara Walker "Dünya Patlamasının Detayları", 1997, Duvar Kâğıtlarını Kesme, 10 x 16 ft. (3 x 4.9 m), Jeanne Greenberg ve Nicolas Rohatyn koleksiyonu



Walker, en çok da savaş öncesinde güney'deki ırk ilişkilerini tanımlayan ve bugün de devam etmekte olan stereotipleşmeyi sorgulamaktadır. Sergisindeki en büyük oda, "duvar numuneleri" ile kaplı: kağıttan kesilmiş silüetler, figürleri vahşi ya da abartılı eylemler esnasında betimlemektedir: elinde kesici bir alet ile adamın kafasını koparmaya çalışan kadın görülmektedir. Buradaki amaç sadece siyah insanların kültürel değil, aynı zamanda ten renginin bir insanın fiziksel özelliklerini ve davranışını nasıl tanımlayabileceğini sorgulatmaktadır.

Kara Walker'ın, sosyal yapı içindeki yerini sorgularken ve toplumsal bakışı irdelerken, farklı kültürdeki sanatçının yaşadığı toplumdaki sanatsal ifadelerin de kullandığı algısal alanda örtük belleğin nasıl etkili olabileceğini göstermektedir. Belleğin, aynı zamanda cinsiyet ve ırk konusunda sahip olduklarının farkında olmadıkları önyargılarına katkıda bulunan bir şey olduğunu göstermiştir. Walker'ın çalışmalarındaki içerik çözümlemeleri görsel kodlar aracılığıyla belleğinde kodladığını öne süren çıkarımları sorgular nitelikte yaptıkları görülmektedir.

Resim 26: Kara Walker, "*Kesme*", 1998



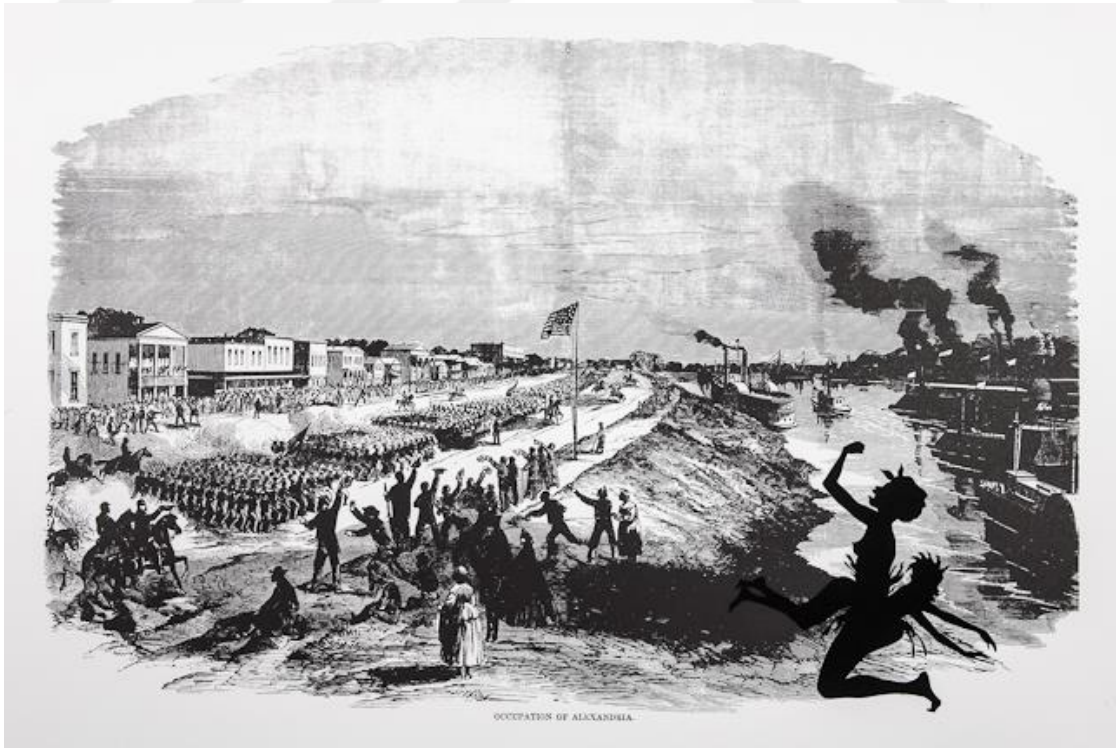
Kara Walker, işlerinde ırk, cinsiyet, şiddet, cinsellik, kimlik gibi konuları siluet enstelasyonları, kağıtları/çeliği keserek galeri mekânının duvarlarını kaplayacak şekilde düzenlediği siluet figürlerinden oluşturmaktadır.

Kara Walker, yapıtlarında kendisi için ne anlama geldiği ile birlikte belleğinin psikolojik etkileri, hayatı ve geçmişini "Bu kültürdeki siyah Amerikalılar ve Afrikalılar hakkındaki bütün kötücül tereddütler, kötü hisler, bütün çirkinlikler dahası bütün temel varsayımlar beynimde dolaşıp, bu işlerde dışarıya döküldü. Gerçekten siyah olmakla ilgili değilim, tam tersine siyah veya beyaz olmakla, yani bunların birbirleriyle nasıl ilişkilendikleri, bütün bunlarda nasıl bir güç ilişkisi olduğuyla ilgiliyim" (Walker, 1999) açıklamasıyla ifade etmektedir. Bu bağlamda Walker, siluetlerinde çarpıcı imajları, ilkin bir gölge oyunu masumluğunda algıladığımız bir üslupla izleyiciye sunmaktadır.

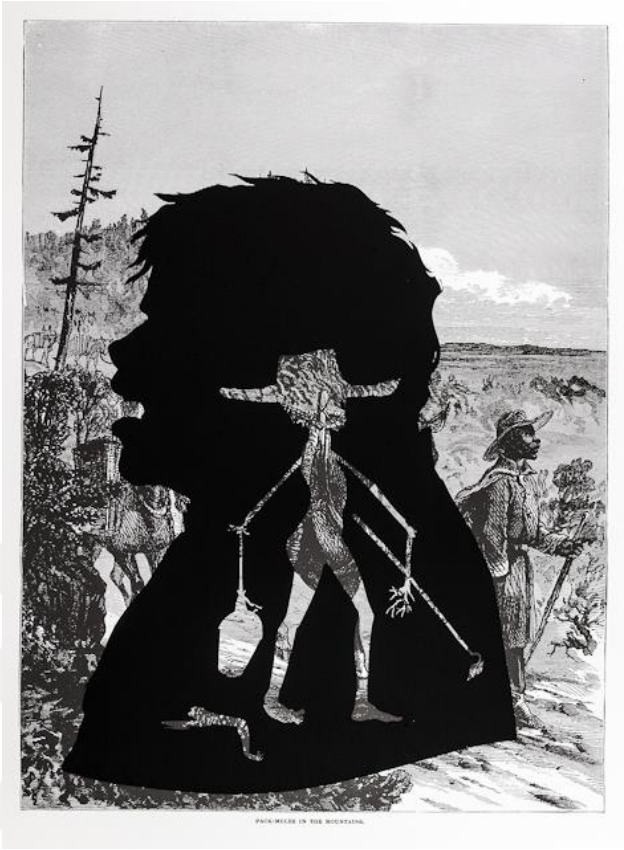
Resim 27: Kara Walker, "*Zenci Kadının Kara Kalbinden Soyutlanmış"*, 2002



Resim 28: Kara Walker, *İsimsiz*, 2005



Resim 29: Kara Walker, *İsimsiz*, 2005



Kara Walker, belleğinin görsel simgelerini sıklıkla kullanmış olduğu çalışmalarında dünyayı zihninde nasıl algıladığı, bilinç dışı çıkarımlarını görsel kodlar yoluyla kişisel geçmişini puslu anı parçaları olarak var olan farklı aşamalara dikkat çekmektedir.

Algıyla ilgilenen psikologlar, insanların dünyayı nasıl algıladıklarıyla ilgili iki ana teori geliştirdiler. Teorilerden ilki yapısal algı olup, insanların uyaranları aktif olarak seçerek ve duyumları bellek ile birleştirerek algıları "yapılandırdığını" savunur. Diğer teori ise doğrudan algı teorisidir. Buna göre algı çevremizden elde ettiğimiz doğrudan bilgiden oluşur. Yapısal algı teorisi, algı esnasında hem aldığımız duyumlara hem de daha önceki bilgilere dayanarak algılarla ilgili hipotezler üretip test ettiğimiz fikrine dayanır. Böylece algı dünya hakkındaki deneyimlerimizle duyusal sistemimizin etkileşiminin bir sonucudur. Yapısalcılara göre, orijinal uyaran örüntüsündeki bu değişiklikler, bir algıyı oluşturmak için birçok kaynaktan bilginin

kendiliğinden birleştirilmesi işlemi olan bilinç dışı çıkarım nedeniyle duyusal girdileri sağlayan gözümüz kadar beynimiz ve beynimizin dünya hakkında sahip olduğu zengin bilgiler sayesinde görünür (Solso ve diğer,s.127,2011). Kara Walker, betimlemelerinde zihinsel algı teorisi ile fizyolojik atıflar yüklemekte ve bunların hepsini birleştirerek tek bir ifade ile sanatçı parçalar halinde bulunan ancak bizi etkileyen anılara gönderme yapmakta olduğu görülmektedir.

Resim 30: Kara Walker; *"Harper'ın Resimli Sivil Savaş Tarihi (Açıklamalı),"* 2007.



İmgeleri savaş öncesinde Afro-Amerikan kölelerinin tasvir edildiği tarihi ders kitaplarından seçen Walker'ın çalışmaları, bilinçle ilgili bir görüşe göre, bilincin beklentilerimizle gerçeklik arasında hatalı bir eşleşmenin olduğu bir çeşit "zıt alışkanlık" üzerine odaklandığı düşünülmektedir. Tekrarlayıcı "eski" uyaranların duyusal şekilleri, soyutluk dereceleri ya da fiziksel yoğunlukları ne olursa olsun, bilinçten yavaş yavaş uzaklaşmaya eğilimlidirler. Vurgulamak istenilen asıl mesele, zihinde görsel imgeler canlandırmaya ve onları zihinde belirli konumlarla ilişkilendirmeye dayalı bellek yardımcılarının çekirdeğinde yer alan bilişsel faaliyetin bir çeşit derin, ayrıntılı kodlama olduğudur. Sanatçının tasviri ilk bakışta, bir hikaye kitabından alınmış herhangi bir resim gibi görünür; oysa ki imgeler, savaşın görünmeyen iz'lerini galeri mekânının duvarlarında karşımıza çıkarmaktadır. Beyaz askerin siyah bir kıza tecavüz etmesi, beyaz çocuğun kılıcını neredeyse linç edilmiş siyah kadının vajinasına sokmak üzere oluşu gibi kompozisyonlar, Walker'ın bu siluet imgeleriyle tasvir edilmiştir. Walker'ın bilinç algısına göre

değerlendirildiğinde belleğinin iz'i, fiziksel çevrede değişim, beklentilerin doğrulanmaması ya da edinilmiş rutinlerin ihlali bilincin rolünün görmezden gelinemeyecek kadar önemli olduğunu göstermektedir.

Resim 31: Walker, K. (2008), '1863'te Sıcak Bir Yaz Akşamı' (A Warm Summer Evening in 1863), New York, ABD: James Cohan Galleri



Walker'ın '1863'te Sıcak Bir Yaz Akşamı' adlı çalışması, Harper Magazin'de yayınlanan, iç savaş sırasında New York'ta siyah çocukların kaldığı bir yetimhanenin imhasını gösteren bir gravüre dayanmaktadır (Peacock, 2010). Bir goblen ve keçeden bir kadın siluetinin yer aldığı çalışma yine Walker'ın kâbusumsu hikâyelerini çağrıştırır. İmgelerini 'dehşet verici masumiyet'i yine kadınsı bir bakışı içinde barındırır.

Walker; Hayat hikâyemizin merkezine baktığımızda 'kendimizle' karşılaşırız; bunu hikâyeleştirme döngüsünde düşündüğümüzde de asıl kahraman 'ben'dir.

Kendimize, ne istersek onu anlatmakta özgür bir hikaye anlatıcısıyız (Randall, 1999, s. 19).

Resim 32: Kara Walker, Yerleştirme, 'Yarışa Güçlü Çık!,' 2013, Chicago. Sanat Enstitüsü



Bu süreçte yapılan incelemede belleğin yeni ve eski bilgilerin sürekli olarak dönüştürüldüğü, birleştirildiği ve aktarıldığı bir kavramanın sanatsal tavrın zihinsel etkileri oluşumunda, gerçeğe ulaşma isteği kültürel anlamın belirlenmesinde öznenin nesne birlikteliğinden ayrılmasına neden olduğuna ulaşılmaktadır. Sanatçı kendi yöneliminde deneyimsel diyalektiği ile zıtlığın oluşumunda zihinsel imgelem ile o anda orada olmayan nesne ve olayların zihinsel temsili olarak görsel imgeler ve diğer duyular yoluyla oluşturulan imgeleri de dahil ederek yeniden yapılanmasına sürecin her açıdan indirgenmesine neden olduğu görülmektedir. Bu yönelimde, hem malzeme de gözlemlerken hem de fikrin betimlenmesi bir yaklaşım olarak kendini göstermektedir. Kara Walker'ın eserlerindeki anıları, duyusal olarak travmatik bir olayın nasıl canlı bir şekilde, istemsiz olarak ve tekrar tekrar anımsanabileceğini gösterir. Walker'ın bu deneyimi, geçmişin gücünün görünür olma biçimlerinden

yalnızca birini temsil etmektedir. Şimdilik, belleğin gücünün kaynakları konusunda bazı ipuçları sağlayan bir tür canlı anımsama biçimi sağlayan duyusal travmaların geride yoğun, görünüşe göre kalıcı izler, Kara Walker'ın hayatını sonsuza dek değiştirmiş olan belleğinin izleri, izleyicinin katılımı ile yeni bir yaklaşıma doğru yönelimin olduğu eserlerde gözlemlenmektedir.

4.3.4.2. Ergin İnan

Ergin İnan, Doğulu ve Batılı sanat çerçevesinden etkilenerek yapıtlarını oluşturmaktadır. Sanatçının Doğu-Batı bütününde öne çıkardığı "doğu" Anadolu kültürüyle ilişkilidir. Bu ilişki sanatçı için, Osmanlı, Selçuk, Bizans, Yunan ve Roma gibi farklı kültürlerin birleşmesidir (Bussche, 2004, s.40).

Sanatçının, yapıtları Doğu ile Batı'yı birleştiren özgün yapıtlardır. Sanatçı, yaşamından, gözlemlerinden ve geçmişinden kaynaklanan, araya giren sisli görüntülerin kişisel iz'ini, kendi arayışını sürdürürken, geçmişine kültür ve inanç birikimleriyle bakan bir sanatçı portresi çizmektedir. Anadolu'nun yöresel, mistik motiflerinden, aynı zamanda dini ve tasavvufi kaynaklarından beslenmektedir. Batı'nın düş ürünü, simgeci eğilimleriyle bağlantılar kurmaktadır (Erzen, 1982, s. 12; Köksal, 1993, s.14; Gürel 2000, s.28). Salt teknik çözümleri tercih etmeyen sanatçı, içeriksel anlamlara dayalı olduğu gerçeğini sorgulayarak öne çıkarmaktadır. Teknik ustalığının yanında, özgün bir kavramsallıktan söz etmek gerekmektedir (Özsezgin, 1991, s.47).

Sanatçıya göre, anlatılan masallar, yapılan büyüler ve muskalar; kültürel semboller ve ortak geçmişi ortaya koymaktadır. Özgün anlatımına ulaşan sanatçı çalışmalarını dolduran düşünceleri, kesik dizeler, kaligrafik motif kolajları ya da eski yazılar, el yazıları, Almanca sözcükler ile bilinçaltının karmaşıklığı, yapıtları içinde birbirini bütünlemektedir (Özsezgin, 1980).

Bussche, sanatçının Bach dinleyerek Mesnevi'yi resimlerine taşıması Doğu ve Batı'nın birleşimi olarak yorumlamaktadır (Akt. Aşkın, 1995, s.136). Batı'nın

müziğini dinleyerek, Doğu kültürünü Batı ile uzlaşma sağlama çabası; bir birleşim sanatı oluşturmayı amaçlamaktadır.

Ergin İnan'ın doğaya olan tutkusu, kendi öğelerinin bütünleşmesi ile doğal gerçekliğin arkasındaki felsefeyi somutlaştırma amacı olarak anlaşılabilir. Sanatçı biçimler aracılığıyla doğacı anlamı düşündürmek hedefinde olduğu görülmektedir. Eserlerinde Doğu kültürünün özelliğini taşıyan "gizli" anlamlar, "deşifre" etmekten çok, saklanan gizemin, görsellikle öznel ifadesine dönüştürmesi niyetindedir (Özsezgin 1991: 47).

Tarihsellik sanatçının resimlerine ilginç bir gizem katmakta ve topluma ait kişisel yorumsamaları zihinsel dünyasında dönüşüme uğrayan biçim gerçekliği bellek yazımıyla sentezleyerek farklı varlık ve nesneleri yapıtlarında üst üstte yerleştirmektedir. Anatomi, tıp, astroloji, geometri, mitoloji'ye olan ilgisi, sanat anlayışını oluşturan nesneler ve sembollerin, sanatına nasıl girdiğini anlamamıza yardımcı olmaktadır (Özsezgin 1980; Gürel 2000, s.28; Gezgin 2001, s 32).

Bussche, Ergin İnan'da bir tür "boşluk korkusu" olduğundan bahsetmektedir (2004: 34). Bu korku, sanatçının temsil ettiği düşsel dili süresince, bilinçte kalmakta ve ardından unutulan, eylem, şekil ve hikâyeler zihinde gerçekleşmektedir (Peseschkian, 1998. s.86).

Ali İsmail Türemen, İnan'ın sanatı için;

> *"Karşısındaki canlıdan yepyeni bir yaratık oluşturma uğraşı içindedir. Bozup yeniden yapmaktadır, yeniden ve yeniden, ta'ki sabırla oluşturduğu Erginistan'ın doğasına yaraşıncaya değin yeniden ve yeniden, didikler, karıştırır çözer, bağlar kurar. Kendini kolay ele vermeyen bu yaratıklar Erginistan doğasının herhangi bir yerinde sürdürecekleri sanatsal ve simgesel yaşamlarına, sezgisel bir yolculuktan sonra başlarlar. Böylece, doğan her günle birlikte Erginistan ülkesinin Böcekistan düzlüklerinde kılıktan kılığa girip, renkten renge dalarak bir görünüp bir örtünerek kıpırdaşıp dururlar. Ergin ile böcekleri arasında derin ve mistik bir bağ vardır"*

(Türkyılmaz, H.Ö. 2013'den alıntı. Türemen, A. İ. 1983, s.10-11) yorumlarını yapmaktadır.

Resim 33: Ergin İnan, "*Büyü*", 1995, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 170x125 cm



Sanatçı bütünü, algısal farklılıkları ve aktarım süreçleri ile birlikte ayrıntılar içinde yansıtarak ya da bütünün organizmasını titiz bir işçilikle ortaya koyan bir ifade alanını bulmaktadır (Özsezgin,K,1986: 49-50).

Sanatçının ele aldığı her bir parça, doğal dünyada varoluş, canlı cansız, devingen, durağan algılayabildiğimiz tüm varlıklar doğal bir uyum ve bütünün bir yansımasıdır (Çoşkun, 2005, s.76). İnsanın doğal nesneler karşısındaki davranışı onlara uymak onları değiştirmek şeklinde yön göstermektedir. Ergin İnan'nın resimlerinde bilinçaltı, doğal olanın belirleyicilik işlevi, psikolojik kaygıların baskın bir işlevsellik özelliği taşıdığı olgularla ilgilidir. Yapıtlarındaki iz'sel süreçleri, küçük sürüngenler, böcekler, kelebekler, deniz canlıları ya da cansız nesnelerin bütünleşme

simgeleri gerilimli bir düşselliği yakalayan portreleri özgün bir yorumlama olarak karşımıza çıkmaktadır.

Resim 34: Ergin İnan, *"İsimsiz"*, 1996, Karışık Teknik 50x50 cm



Sanatçı, yapıtlarını belli konular ve başlıklar üzerinde, iz'sel süreci incelenmektedir. Her bir süreçteki dönüşüm iz'sel kurgu haline getirilmesi gerçeklik kurgusunun iz'sel noktasında, farklılık göstermesinden dolayı gerçeklik kurgusu örneklemindeki Ergin İnan resimleri farklı aşamalarda incelenecektir. Yazıtlar, Portre, Eller, Ayaklar, Yüz Silüetleri, bu serilerin başlıklarını oluşturmaktadır. İlk evresinde doğu batı sentezi iz'sel süreç incelenip ve sentezlenip oluşturduğu, gerçeklik kurgusunun iz'sel dönüşüm sürecine bakılmaktadır.

Doğu ve Batı Sentezi dönemi iz'sel süreçte; sanatçının her resmindeki tema, bir sonra kurulacak olan kompozisyonun ya da sürmekte olan temanın, Doğu mistisizmi ile Batı deneyselliğini bir araya getirmenin başlangıçlarıdır. Akman'a göre, yusufçuklar derinliklerinde, çarmıhtaki İsa'ya, altın varak ve balmumu çıkarmalardan, zihinsellik hali ile resimlerine yansıyan İslam'ın Hıristiyanlıkla, modernite'nin gelenekselliğiyle, buluştuğu düğüm noktalarıdır." (Akman 2004: s.65).

Batı dönemi iz'sel süreçte, Ergin İnan, tuvallerinde beliren aykırı dünya, yaşamın doğrularına ve gizemlerine göndermeler yapmasının sebebi, Francis Bacon'ın dışavurumculuğundan etkilenmesinden kaynaklanmaktadır. Dışavurumcu yaklaşım sergileyen bu yapıtların çekici yanı ise figürlerin farklı duygularının gösterimlerini oluşturmaktadır (Giray, 2001: s.26). Bu saf zihinsellik hali doğadaki yansımalar, yaşamın kendine özgü davranışı, Ergin İnan'ın belleğindeki özgürlük algısını sunması şeklinde ele alınabilmektedir.

Yine sanatçının resimlerinde, duygulanımları boyunca ana motiflerin kayıp yaşantıları, yitik zamandan nesneler, bellekte birikmiş anılar üzerine kuruluşunu, geçmişe yüklemenin geleceğe bir gönderme karakteri taşıdığını, resimlerinde var olan bir bütünlük olduğunu ayrıntılarındaki gerçeklik arayışının analizi şeklinde devam etmiştir (Batur 1995: s.8, Bussche 2004: s.36, Ergüven 1995: s.52, Erzen 1982: s.22- Giray 2001: s.2, Özsezgin 1978: s.30). İnan, birikmiş anılarının, geçmişteki varoluşlarının toplandığı bilinçaltı olgusundan kaynaklanan sembolleri nedeniyle fantastik gerçekçi olarak da değerlendirilmiştir.

Resim 35: Ergin İnan, "*İnsan* ", 1972, Gravür, 37x42 cm. Sanatçı Koleksiyonu.



Sanatçı, 1971 yılında gittiği Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde, yeni teknikler öğrenerek başlangıçta çizgi ve hareketin değer aldığı, soyut-dışavurumcu, figüratif bir anlatım yolu izlemiş olduğu görülmektedir. (Ergüven 1995: s.63, Giray 2001: 35, Köksal 1977: s.26)

1972 tarihli İnsan *(Resim 35*) ve 1973 tarihli Dachau Temerküz Kampı *(Resim 36)* isimli resimleri gravür tekniğiyle uygulanmıştır. Zihinsel çelişkilerini, toplumsal gerçekliğin dramatik ilgisini genelleştirerek yalın bir dille resimsel imgelere dönüşmektedir. Bir yandan toplumun, diğer yandan doğa ve insanın karmaşık iç ve dış yaşantısının tedirginliği müdahalesiyle karşılaşılmaktadır. İmgeler bir tür erime ayrışma içinde olduğu gözlenmektedir. Dikkat çekilmek istenen yerde desenin, lekeleri yoğunlaşmaktadır. Zıtlıklarla göze çarpan bu eylemler, yaşamla

ilgili mesajlar yüklü olduğu gözlenmekte ve vurgulanmakta olan konular, sanatçının tarihteki insanlık dramını anlamlandırma çabaları, trajik toplumsal olayları inceleme, geçmişle hesaplaşma anlayışı imgeleştirdiği görülmektedir.

Resim 36: Ergin İnan, *"Dachau Temerküz Kampı"*, 1973, Gravür, 43 x 58 cm. Sanatçı Koleksiyonu



1973 yılından sonra, sanatçının karışık teknikle oluşan çalışmaları çoğalmaya başladığı görmüştür (Giray 2001: 39). 1973 tarihli Picasso'ya Saygı *(Resim 37),* çalışması bu durumu örneklemektedir. 1973 yılındaki embriyo resimleri, o dönem için eşinin hamile olması sanatçının, zihinsellik sürecinin, kodlamalar yolu ile bilgileri anlamlı biçimde değerlendirilmesi ve imge oluşumları etkilemiş olduğu görülmektedir. Bu imge yoğunlaşması, Picasso ve Dali'nin embriyoları ile bağdaştırılabilir.

Gerçeklikten 'rüya'sal gerçeğe geçiş gibi görünen 'Oluşum' ve 'varoluşu' dillendirememe kaygısı, saf bilinçlilik halinin, insanın fizyolojik gerçekliği ve

yaradılışın gizeminin irdelendiği çalışmalar, ilk iz'leri ve bilincin göndergesi, kozmik bir dünya yorumu şeklinde algılanabilmektedir.

Resim 37: Ergin İnan, "*Picasso'ya Saygı*",1973, Tuval üzerine yağlıboya, 85 x 100 cm. Sanatçı Koleksiyonu



Doğu ve İslami motifler dönemi iz'sel süreçte, İnan, resimlerinin duyum ve duyumsallığın içinde irdelenen beden, sonraki çalışmalarında doğadaki saf zihin ve yasaları parçalanarak; yüz silüetleri, ayaklar, eller gibi dinsel sembolleri olan resimlerinin odak noktası halinde irdelemiştir.

Edgü, Ergin İnan için,

> *"Onun resimlerindeki insan figürü, ister çıplak olsun ya da yalnızca bir yüz, bizi adını koyabileceğimiz bir insana, bir bireye göndermez. Kadın ya da erkektir. Hemen hemen hiçbir zaman yalnız değildir. Doğanın birçok*

yarattığı ya bedenin içinde ya da çevresinde ona eşlik eder. Bunlar, deniz ve kara kabukları, sürüngenler, sinekler, böcekler… Düş… Kuşkusuz Ergin İnan'ın anahtar sözcüklerinden biridir. Gözü açık ya da kapalıyken gördüğü düşleri resmeder gibidir. Gözü açıkken görmediği bir dünyanın öğelerinden yola çıkarak kurmaya çalışır. Ergin İnan'ın dünyası, onun resimlerini okumaya çalıştığımda görüyorum ki, imgeler, simgeler ve anlamlar açısından bir hayli zengin ve karmaşık bir dünyadır. Gerek resimlerinde, gerek özgün baskılarında, resmin yüzeyini, her geçen gün daha da artarak İslam hattı ve Yıldızname, Falname, Tılsım mühürlerin de yer alan figürler, istifler, sihirli formüller kaplamaktadır. Şaşırtıcı bir olgu: İnan, bu öğeleri resminin bir kaynağı olarak kullanmıyor. Daha açık bir deyişle, bunlardan yola çıkarak, onları kendi resim diline çevirip yaratmıyor. Tam tersine, onları oldukları (bulduğu) gibi kullanıyor"

(Edgü., 1990, s.264). Bu görüşü ile Ergin İnan'nın sanatının kurallara sığmayan dili olduğunu savunmaktadır.

El ve Ayak dönemi iz'sel dönüşümü, Ergin İnan resimlerinde el ve ayak sembolleri, İslam'ın fal ve tılsımları çokça görülen görseller olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının bütün bu simgesel motifleri gözlemleri sonucunda bilgiyi, hafızasına almasından kaynaklanmaktadır. Yapılan araştırmalar insan beyninin soyut ifadelerden çok, somut görüntüleri, hafızaya aldığı nesneleri zihinde, resimsel temsili olarak karşımıza çıkan bu sembollerin önemli bir rol oynadığı bulgusuna ulaşmaktadır (Sezik., 2008 s.141). Burada irdelenen "el", sanatçının kendi eli, "ayak", kendi ayağıdır (Edgü, 1990: s.7).

Ergin İnan'ın 1988 tarihli El Görür *(Resim 38)* eseri, orijinal veya bilinmeyen ilişkiler kurmaya dayanırken, avuç içine açılan gözü simgelemesi, gerçekleri yanılmadan görebilme yeteneğine dikkat çekmektedir.

Buradaki anlam, daha önce değindiğimiz Eski Yunan ve Roma hatiplerinin kullanmış oldukları "yerleştirme yöntemi"(Solso ve diğer, 2011, s.280) olarak isimlendirilen tekniği düşünülürse El, efsanelerinin ve özellikle dini anlatımların, simgesel anlamlar yüklenerek kuşaktan kuşağa aktarılmasından kaynaklandığı düşünülebilmektedir. Avuç içinin görünümü farklı simgesel mitolojik anlamların uzantısıdır (Giray, K. 2001, s.18).

Resim 38: Ergin İnan, "*El Görür* ",1988, Gravür, 32x 27 cm. Koleksiyon, Dahlem Müzesi, Berlin



İslam felsefesine göre, varlığın görünen ve algılanan yönü olan suret (Giray 2001: 183), sanatçının çalışmasının temeline oturan sanat görüşünün mesajları ile yüklüdür. Sikkeler ve eski yazılar ile betimlenen el, içinde yer alan portre, böcekler ile bütünleşmektedir. Bellekteki gizemli çizgiler adeta geleceğin yansıması ya da geçmiş uygarlıkların tılsımlarını yüklenen benzetmeler ile gösterilmektedir.

Resim 39: Ergin İnan, "*Ayak*",1987, Gravür, 52x 39 cm. Koleksiyon: Özel Koleksiyon, İstanbul



Sanatçı için tılsımlar, böcekler, mühürler ve yazılar gibi tuvale yansıyan ayak resimleri de tıpkı eller gibi birtakım sembolik iz'ler yüklüdür. Bilinç dışı birikmiş yaşantılardan kaynaklanan, 1987 tarihli Ayak gösterimi *(Resim 39)* gravür tekniği ile yapılmıştır. Resimsel ifade, çizginin ve yüzeyin bağlı olduğu şekilde, bilek hizasından kesilerek, bize doğru bakmakta olan bir insan figürü yerleştirilmiştir. İslam inancına göre ayak, peygamberin ayağını simgeler ve kutsal kabul edilmektedir. Ayak motifinin gösterimi ve üzerine yerleştirilen kadın figürü ile tuvale yansımış ipuçları dini algıdan daha çok dünyevi içerik haline getirmektedir.

Resim 40: Ergin İnan, "*Psiko*",1981, Ahşap üzerine yağlıboya, 60x 40 cm. Aras Ören Koleksiyonu, Berlin



Sanatçı, Psiko *(Resim 40*) olarak isimlendirilen çalışmalarında, insan zihnindeki gizlenen sırları ve çelişkileri, barındırdığı tüm yaşantıları, 'yapıtlar' olarak sunma şeklidir. Söylemek istediği şeyi, gizli tutan insan figürlerini yansıtmaktadır (Özsezgin 1998: 42; Giray 2001, s.57)

Resim 41: Ergin İnan, "*Ayna Yüz*",1991, Ahşap üzerine karışık teknik, 27 x 17 cm.



Portre; Yüz, Baş, Kafa dönemi iz'sel süreci, Ergin İnan'ın 1968'de başlayıp günümüze kadar süregelen portreleri, varoluşun özetine indirgenen bir ayna durumundadır. Sanatçının, tuvaldeki yansımaları, birkaç çift göz, cephe ve profil ile birlikte gösterilir. Yüz, kendi benliğini aramaktan çok sanatçıya eşlik eden şeylerin, temsili işlevinin yeniden sorgulanma alanıdır. Sanatçının bu tutumundan dolayı "uzaktan da olsa Arcimboldo'nun torunu" olarak nitelendirmektedir (Ergüven, M. 1995, s.25).

Resim 42: Ergin İnan, "*Yüz Kütleleşti*",1993, Taş rölyef akrilik yağlıboya, 48 x 37 cm. Sanatçı Koleksiyonu, İstanbul



Giray, sanatçının aktarım durumunu Bektaşi resimlerindeki, doğa bileşiminin yarattığı bütünselliği çağrıştırdığını söylemektedir (Giray,K, 2001: 72). "Yüzle hesaplaşmanın ruhun derinliklerinde çözümlendiği, hem içerikleri hem de kompozisyonları, biçimsel deformasyonlar ile pekiştirmektedir. Organik bütünlüğün ayrıntılarını renk, leke geçişleriyle sentezlediği, doğa, insan, böcek birleşimleri, tuvale yansıttığı imgelerin, deformasyonları yeni görünüşlere yol açtığı yapıtlardır" (Giray,K, Nisan 2001: s.28).

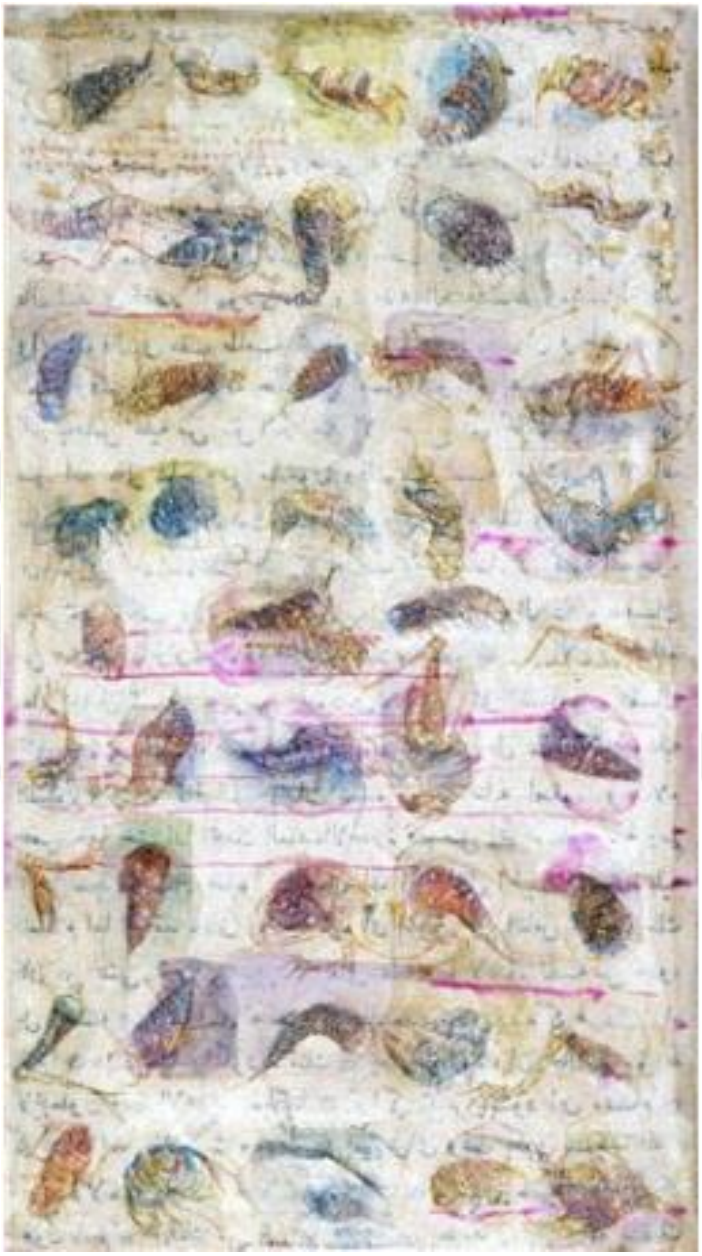
Sanatçı, bu serilerle birlikte, 1990'lı yıllarda portre çalışmalarına, malzeme ve tasarım bakımından sıkılarak yeni yöntem arayışına gittiği görülmektedir. Sanatçının portrelerinde, tempera, boya üzerine kazıma tekniğiyle, Rönesans resminin matematiksel yapısını düşündürtmektedir.

Sanatçının, sürekli üreten yapısı, onun yaşamındaki bütünlüğünün ifadesidir. Bu ifade, Ergin İnan'ın değişik dönemlerde oluşturduğu seri çalışmalarında, paralel olarak gelişen daima bir bütünlük ile harmanlanmıştır. 1991 tarihli Ayna Yüz *(Resim 41)* adlı çalışması bu duruma bir örnek olarak verilebilir. Sanatçı bu eserinde dilsel ve yazınsal ifade dilini ortaya koymuştur. Ergin İnan'ın, sınırlı alan içerisindeki, bu ifade biçimini, birçok defa kullanarak, yapıtları arasındaki birbiriyle bağlantılı ve devinimsel bir süreci alımlıyıcıya sunmaktadır.

Ergin İnan'ın, Yazılar ve Mektuplar dönemi iz'sel dönüşümü; 'Yazıt'lar ve 'Mektup'lar serisi sanatçının yapıtları en büyük grubu oluşturmaktadır. Yazıyla bağlantılanan ilişki sanatçının, geçmişinden bugüne süregelen bilinçaltı verileri ile ilgilidir. Resimlerinde kullandığı yazılar ve biçimler tüm dünya insanlarına yazılmış olan mektuplar şeklinde belleğin simgelerini bir iz olarak göndermekte olduğu görülmektedir.

1969 yılında Salzburg dönüşü, Prof. Emilio Vedova'ya gönderdiği mektupla başlayan ve sonrasında mektuplar şeklinde devam eden bir süreç dönemidir (Pilevneli 1983: s.8). İlk mektup örneklerini 1980'li yıllarda, ahşap ve gravür üzerine yağlıboya olarak ürettiği 'Yazıt'lar, 'Mektup'lar serileri bulunmaktadır *(Resim, 43, 44, 45).*

Resim 43: Ergin İnan, "*Mektup*",1978, Kâğıt üzerine karışık teknik, 27 x 19 cm. Özel Koleksiyon, Berlin



Sanatçı resimlerinde, "yazı"yı, özellikle doku olarak kullanır. Sanatçının resimlerindeki 'yazı'nın, eski etkisi zaman ile ilişkili değil doku sorunsalıdır. Solmuş, eski bir kâğıda bugünün resmini çizmesini' eskilikten etkilenme olarak değerlendirilmektedir. Bu durumun süreci, 'sanatta eski, yeni yoktur' ifadesi olduğu şeklinde yorumlanmaktadır (Edgü, F,1986: s.36).

Resim 44: Ergin İnan, "*Mektup*",1987, 41x 52 cm. Koleksiyon: Özel Koleksiyon, Bonn



Resim 45: Ergin İnan, "*İki Parça Yazıt*",1988, Gravür, 32x 27 cm. Koleksiyon, Dahlem Müzesi, Berlin



Sanatçı, kavram olarak yazıtları ile göndermeler yapar, aynı zamanda bu yazıların başka bir görsel terimle de trait ya da "iz" alakalıdır. Bütün bu görsel izler, fark ya da differance işaretleridir (Richards, 2008, s.57). Bu durum geçmiş ya da yakın geçmişte yapılan işaretler olmaktadır. Görsel olarak kolayca tanımlanabilen, eski yazı kolajları, figürler, böcekler, tılsımlar, gözler, damlalar ile canlı cansız varlıkların yer aldığı bu imgeler, tam anlamıyla tuvale bırakılan dokunma ya da iz sayesinde bir tanıma dönüşmektedir.

Resim 46: Ergin İnan, "*Amos Mektubu*",1994, 17 Parça Açılan Defter Kolaj, Desen, Yağlıboya, 30,5 x 24,5 cm. Sanatçı Koleksiyonu, İstanbul



Yazıtlar, sanatçının kimliğini belirlemede önemli işaretleri ya da biçimleri tanıyarak (bilinçsiz bir şekilde tekrarladığı işaretler), nesilden nesile iletmek ve yaşatmak amacıyla duyu organları yoluyla alınan bilgileri dayanıklı malzemeleri ile sunmaktadır.

Resim 47: Ergin İnan, "*İlyas Mektubu*",1993, El Yapımı Kağıt Üzerine Yağlıboya, 19 x 12 cm. Özel Koleksiyonu, İstanbul



Sanatçının ürettiği, Nuh Mektubu *(Resim 47),* benzer konuları içeren serisinin en erken tarihli örneğidir. Ebatları ve tasarımıyla bir kitap sayfası görünümünü sunmaktadır. Sanatçının, aktarımında birçok canlının bir araya toplanması, Nuh'un gemisinde yerlerini alan binlerce hayvan gibi ve bütün bu figürlerin içinden geçerek akan ve hepsini birbirine bağlayan bu kodları bir araya getirmektedir.

Resmin merkezinde bulunan su damlası ve onu çevreleyen böcekler çeşitli hayvanlar ona doğru gitmekte olduğu görülmektedir. Bu yaratıkların bazılarının dilleri dışarıda gösterilmesinin sebebi susuzluğa gönderme yapılmaktadır. Sanatçının örtük belleğindeki, İlyas'ın Eski Ahit'teki hikâyesine gönderme yapmaktadır.

Hikâyede, yedi sene dağlarda diğer canlılarla birlikte yaşayan İlyas'ın duasıyla, üç yıl süren kuraklık sona ermiştir. Bu sayede canlı cansız bütün mahlukât suya kavuşmuştur.

Sanatçının, bilinmeyen diğer adının yapıtla bağlantısı olup olmadığı bilinmemektedir. Ergin İnan, doğduğu zaman anne ve babası tarafından Ergin ismi verilir, anneannesi ise gördüğü bir rüyanın etkisiyle ona İlyas isminin de verilmesini istemiştir. Sanatçı önceleri eserlerine Ergin İnan imzası atarken İlyas ismini belli bir dönemden sonra anneannesine duyduğu sevgiden dolayı İlyas'ı tercih etmeye başlamıştır.

Resim 48: Ergin İnan, "*İlyas Defteri*", 2005, El Yapımı Kağıt üzerine Karışık Teknik, 56x77 cm

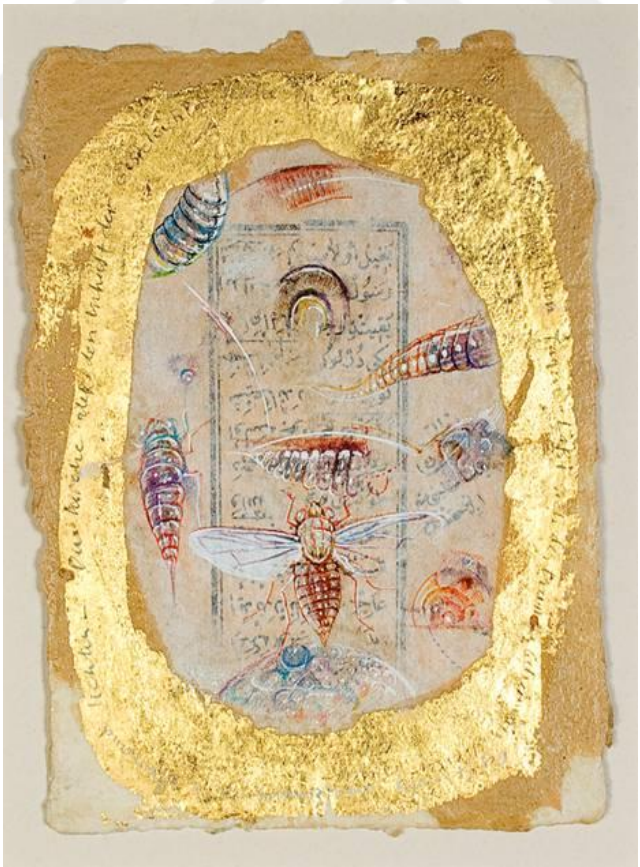


Ergin İnan, yapıtlarında geçmişteki deneyimleri sonucunda elde edilmiş bilgiyi hatırladığının farkında olmaksızın kökleri, geçmişe ait benliğini temsil eden İlyas ismiyle, çağdaş halini temsil eden Ergin ismi arasındaki gelgitleri konu ediniyor

sonucuna ulaşılmaktadır (Ergin İnan'dan akt. Yalçınkaya 2012). Ergin İnan'ın kendi ifadesiyse, "Bu bir ikilem yarattı bende. Geçmişten gelenler ve bugün var olanları düşündürdü. Ama bu ikilem de beni var etti" şeklindedir.

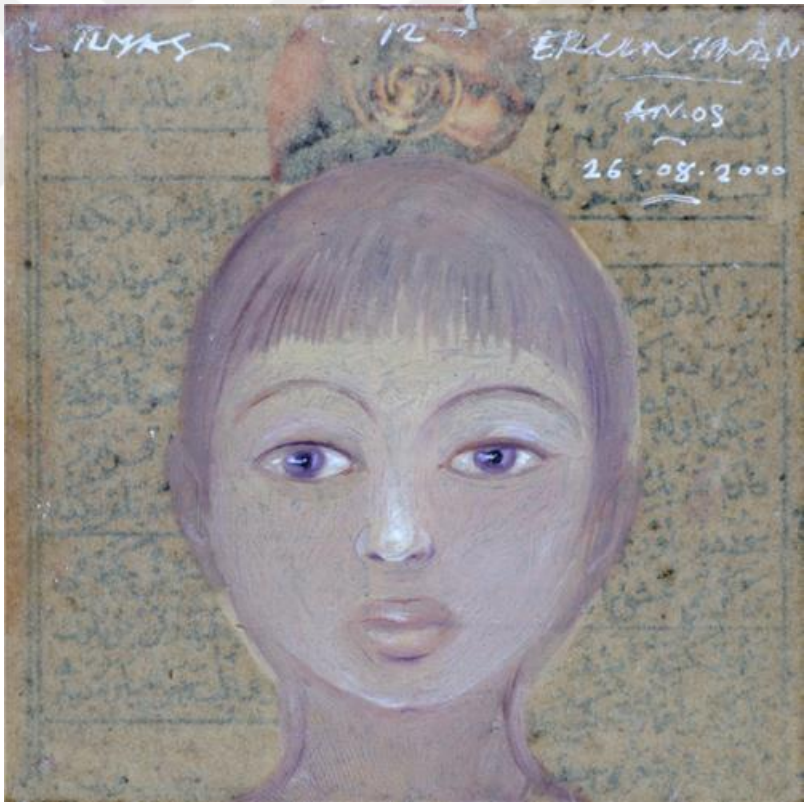
Sanatçının doğaya bakışı ve bu değerleri yansıtma şekli Yazıt/lar, Mektup/lar serilerinin yanı sıra felsefi ve dini hikâyeleri irdelediği görülmektedir. Bu konu özelliklerini bir araya getiren sanatçı, Eski ve Yeni Ahit, Kuran'da yer alan peygamber hikâyelerinden, Nuh Mektubu, İlyas Mektubu, Amos Mektubu gibi diziler yapmıştır. Üç semavi dinde de yer alan bu hikâyeler, şekilleştirilmiş görüntünün çerçevesini oluşturmaktadır. Ergin İnan'ın, hümanist bakışıyla, hikâyelerini yorumladığı yapıtlarında, hikâyenin geçtiği kitap sayfalarını da tuvale eklediğini belirtmektedir (Coşkun, İ. 2005: s.77).

Resim 49: Ergin İnan, "*Ayakizi*",1985, Gravür, Çağdaş Sanatlar Müzesi



Sonuç olarak sanatçı belleğindeki deneyimler türüne göre karmaşık olabilmektedir. Yaşantılar yoluyla bellekteki kodlar, Sanatçının yapıtları, belleğindeki bu izleri, duygusal anıların gücünü, belleğin görsel simgelerini sembolize etmekte olduğu görülmektedir. Sanatçı, Varoluşla yok oluş arasındaki metafizik anlamı ve yaşam ile gerçeklik karşısında insanoğlunun tavrını ruhunda ve beyninde şekillendirerek dışa vurduğu gerçeküstü ve fantastik yapıtlarında Asya, Avrupa ve Anadolu kültürlerinden edindiği birikimi sentezleyerek, kendine özgü bir yorumla irdelenmektedir. İnsan figürleri, böcekler, kelebekler, sürüngenler, gözyaşı damlaları gibi nesneler ve yazıyla bütünleştirdiği kompozisyonları, felsefe oluşturacak bir temel üzerinde betimlenerek, ikonografik ve kültürel imgeler arasında kurulan görsel, simgesel ve mistik ilişkileri yansıttığı görülmektedir.

Resim 50: Ergin İnan, "*İz Portresi*",2000, 10x10 cm.



Bu süreçte anı, bellek, gelenek, geçmiş, tarih, kimlik gibi kavramların öne çıktığı görülmektedir. Öte yandan siyasal, toplumsal, kültürel koşulların etkisiyle sanatçıların geçmişle ve gelenekle kurdukları ilişkinin değişik nedenleri/gerekçeleri olduğu gözlenmektedir.

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER

1980 Sonrası Post-Modern Sanatsal Yaklaşımda İz Kavramı Rene Magritte, Joseph Beuys, Ansel Kiefer, Ana Mendieta Kara Walker, Ergin İnan eserleri üzerinden üç temel aşamada çözümlenmiştir.

Birinci alt problemle ilgili şekillenen bulgular içerisinde Görsel algıdaki farklılıklar doğrudan bağlantılı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu ilişkide belleğin sanatçı algısında zihinsel çözümlemeleri ile etkileşime girerek sanatçı zihninde, nesne ve çevresi üzerine edindiği bilgilere dayanarak kendi kurduğu imgeler ve çevresi üzerine edindiği bilgilerle kurduğu yapılar sıralamasındaki yerine dikkat çekilmiştir.

Bu bağlamda iz kavramı üç temel sorunla araştırmada çözümlemeye gidilmiştir. "Bellek ve Bellek süreçleri" başlığında sanatçılar üzerindeki bellek, zihin ve algı üzerine etkileri sorunsallaştırılarak, toplumsal bir problem durumu olan beyin ve zihin sanatın sosyolojik etkileşimlerine ilişkiler görülerek sanatçıların sorgulamalar yoluyla sanatı şekillendirdiği görülmüştür.

Sanat eserine yansıyan zihin süreci doğanın algı ve aktarımında eksiltmelere uğrayarak nesne bilgisinden uzaklaştığı görülmüştür. Özne nesne ilişkisinin temelinde yatan duyusal süreçler, yaşantı yoluyla edinilen deneyimler, doğrudan ya da dolaylı olarak sanatçının kişisel deneyimlerinin bir bağlamı içerisinde olduğu

bulgusuna ulaşılmıştır. Ayer'e göre algılama, belli bir anda bizde doğan etkilerden bir bölümünü seçmek ve onlarla ilgili olayların bilincine varmak diye tanımlanarak bireylerin her alandaki yaşayışını aktarmaya çalışıldığı görülmektedir.

Görsel algıdaki farklılıkların disiplinlerarası açıklamalarında bellek ve süreçleri tezde temel problem olarak sanatsal ve sosyal açılardan değerlendirilip, ilk problem üzerinde etkisi bulgularda kullanılmıştır. Bellek süreçlerinde anlatılmak istenen belleğin uzun süre boyunca düşünüldüğü gibi zihne özgü tekil bir beceri olmadığına inanılmaktadır. Tersine, bellek bağımsız ve birbirinden ayrı çeşitli süreçler ve sistemlerden oluşmaktadır. Her sistemin, beyindeki farklı sinirsel yapılarının olduğu ve her birinin sistem içinde son derece özel bir rol oynayan belirli bir ağ kümelerine bağlı olduğu gözlemlenmiştir. Geçmişin şimdi üzerindeki bilinçdışı etkilerinden belirli beyin sistemlerinin sorumlu olduğunu ortaya çıkmakta olduğunu belirten düşünürler, her bir hareketimizi bilinçli bir şekilde yönlendirmemiz gerekmeksizin yapabilmemizi mümkün kılan, tamamen yeni örtük bir bilinçdışı bellek dünyasının ortaya çıktığı görülmektedir.

Her öğrenilen şeyin zihinde izi kalır. Yaşanmış olayların zihinde kalan izleri sayesinde daha önce görülmüş, algılanmış nesne ve olaylarla karşılaşıldığı zaman birleşimi olarak iz'in alanı bulunmaktadır. Tüm bu bilgilerden yola çıkarak algılama duyusal işlem olarak verilerin duyu organlarıyla alınmasından sonraki veriyi işleme, anlamlandırma ve yorumlama aşamaları, her bireyin geçmiş deneyimleri ve bilgi birikimi ile doğru orantılı olarak gerçekleşmektedir. Beyin alınan verileri birbirleriyle ilişkilendirip gruplandırarak depolamaktadır. Alınan her veri bellekte iz ve etkiler bırakmaktadır. Yeni bir durumla karşılaşıldığı zaman, o durumdan alınan veriler hazırda bulunan verilerle ilişkilendirilir ve böylece bir yorumlama yapılır. Bu nedenle, daha önceden kaydedilmiş verilerin çokluğu veya azlığı doğru bir algılama için önemlidir. Bu da algının bilgi ile doğru orantılı olduğunun bir göstergesi olarak düşünmek mümkündür.

Temelde, algılanabilen bir şeyi açıklamak için kullanılan 'gerçek' kavramı ve onun mevcut olma durumunu belirten 'gerçeklik', var olmayla ilişkili olarak, özünde

bir bilgi ve bilme işidir. Kişi, karşısındaki bir şeyi veya zihnindeki bir kavramı anlamlandırmaya çalışırken, öncelikle onun bilgisine sahip olmaktadır. Buradan yola çıkarak onu sorgular ve var olup olmadığının veya gerçek olup olmadığının yargısına varır. Ancak, nesnel olarak var olan somut bir şeyi anlamlandırarak gerçekliğini sorgulamak, bir bilgiyi veya kavramı sorgulamaktan biraz daha kolay olabilmektedir. Kavramlar söz konusu olduğunda ise, gerçekliğin sorgulanması, farklı alanlar ve disiplinlere göre değişiklik gösterir. Bilim, sanat ve felsefe olarak adlandırabileceğimiz üç temel disiplin, kendi araştırma alanlarına göre gerçekliğe farklı şekillerde yaklaşırlar.

Felsefi olarak ele alınan temel gerçeklik anlayışı, yukarıdaki açıklamalar ışığında değerlendirilmektedir. Bilim ise, gerçekliğe nesnel bir boyutta yaklaşarak, varlıkların nedenlerini ve nasıllarını açıklamaya çalışır. Bilimin somut olanla uğraşmasına karşılık sanat, içsel olanı sorgulamaktadır. Bu sorgulama esnasında sanatçı, bireysel algı yoluyla var olanı imgeleştirir. Bu imgeler, varlıkların sadece bir yanılsamasını vermektedir.

Bireysel algı söz konusu olduğunda, sanatsal açıdan tek bir gerçeklikten bahsedilememektedir. Her sanatçının kendine göre farklı bir gerçeklik yarattığından ve sanatçı sayısı kadar farklı gerçeklikler olduğundan söz edilebilmektedir.

Sanatta imgeleştirme, varlıkların birebir aktarımıyla oluşturabildiği kadar, deforme edilerek zihindeki şeklinde de olabilmektedir. Bu iletiler simgelere ulaşmak adına özünde, sanatçının doğayı algılamasına ve bu algının bireysel olarak yorumlanmasına dayanmaktadır. Bu nedenle, en soyut eser bile, bilgi birikiminin, kişilik ve algılara göre yorumlanmış, düşünsel olarak zihinde var olan bir doğa algısını geliştirdiği bulgusuna varılmıştır.

İkinci alt problemde, "Gerçeklik Algısı ve İz Kavramı" yaklaşımında, beş temel soruda çözümlenerek, tarihsel süreçlerin getirileri ve sanata yansıması, düşün alanındaki söylenceler, postmodernizm ve dönemin kuramcıları, postmodern çağın sorgulama örnekleri gerçeklik algısında iz kavramı ve yaklaşımlarına etkileri, sanatın

süreçteki zihinselliğe dönüşümü ile ilişkisi açısından literatüre yansıması, iz kavramının psikoloji ve felsefe açısından analizler gerçekleştirilmesi sanat ve kültüre yansımaları incelenerek iz kavramının karşılığının her alanda görüldüğü sonucuna ulaşılmıştır.

Sanatın ve sanatçının her durum ve her olay içinde olduğu postmodernist çağda sanat, felsefe ile birlikte temellendirilmektedir. Sanat için estetik kaygıların ötesine geçilmiş ve alımlıyıcıya aktarılmak istenen düşünce, öznel algı ve bilinç nasıl ve ne derece etki yapmış olduğu ön plana çıkmıştır. Sanatçıların malzeme ile geçirdiği süreçte etkilenimleri, felsefe, epistomoloji, psikoanaliz ve toplum kuramı gibi alanların harmanlanmasıdır.

Sanatın toplum ile ilişkisi gerçeklik algısı ve iz kavramı açısından literatüre yansıması, postmodern kavramı, bilim ve teknolojideki gelişmelerin iyice hız kazanarak kendi algılarını oluşturmaya başlaması, yapay gerçeklik ve simülasyon gibi kavramları doğurmuştur. Gerçeklik algısının yapay bir boyuta ulaştığı postmodern dönem yapıtlarda, kullanılan imgeler artık eskisi gibi anlamlar içermemekte, anlamlarından soyutlanarak, zamansallık boyutunun olmadığı çoğulcu ve eklektik bir yapıda izleyiciye sunulmaktadırlar.

Baudrillard'ın bu konuda ortaya attığı "gerçeklik ilkesi" tamamen zihinde oluşan düşünsel süreç olmasının, gerçeğin ne olduğu konusunda yerini alan şeyler üzerinden yapmakta olduğu bulgusuna ulaşmıştır. Derrida ve Hegel'in gerçeğe ilişkin kavramları arasında farklar olduğu görülmektedir. Bu farklılığı açıklayan Derrida'nın "Differance yaklaşımı, kavramların diğer kavramlara dayandıkları gerçeğini erteleyip unutturarak kavramların zihnimizde bulunulan anda kendiliğinden var oldukları şeklinde bir "iz" bırakmasını sağlar. Derrida'ya göre; bizler bu "iz"i bir gerçeklik olarak görme yanılgısı içindeyiz". Bu düşünceler ışığında kuramcıların farklı yaklaşımları ile gerçeği tanımladıkları görülmektedir.

İncelemeler sonucunda ilk olarak gerçeklik ile ilişkisinin tanımlarının değişmiş olduğu ve örnekleme alınan tüm düşünürler tarafından ortaya konulan

savunuların da kendi içlerinde somuttan soyuta bir gelişim izlediği gözlemlenmiştir. Nesnel varlık olarak gerçeklikten yola çıkan araştırmada düşünsel boyutta bir gerçekliğe ulaşmıştır. Nesnel gerçeklik algısı yerini düşünsel boyutta kavramlara bırakırken, sanat eserine yansıyan aktarım süreci doğanın algı ve aktarımı boyutunda eksiltmelere uğrayarak nesne bilgisinden uzaklaşmıştır. Bu süreçte özne nesne ilişkisinin temelinde yatan duyusal süreçler, yaşantı yoluyla edinilen deneyimler, gerçeklik kurgusu ile iz'sel yaklaşımları etkili olmuştur.

Üçüncü alt problem "Sanatçı Algısında İz Kavramı" için sanatçıların yaşamlarından yola çıkarak sanat yaklaşımının gerçeklik algısı ve bellek izinin ilişkilendirilmesi, sanatçıların 1980'den günümüze kendi içinde ayrımlanan dönemlerinin incelenmesi bilinç ve altında yatan nedenler ile eserler üzerindeki yansımaları ele alınmıştır.

Üçüncü alt problem, birinci ve ikinci alt problemle birlikte çözümlenerek, Psikolojinin alanına giren bellek süreçlerinin iz kavramını açıklayabilmek ve bunun sanatsal önerme oluşumuna katkısını izleyebilmek için zihinsel çözümlemeleri, zihinsel algıda sanatçı tavrı ve sanatçı tavrında bellek izi ile unutma, sanatçı izinde kısa süreli bellek ve sanatçı izinde uzun süreli bellek sanatçı algısında çözümlenerek algılanan şeylerin görsel ve hareketsel bağlantısının iz kavramlarına öncelik verilmiştir.

Tez kapsamında yapılan bu araştırmalarda kendi içinde gruplara ayrılan ilk sanatçı René Magritte, Gerçeküstücülüğe uzun süre bağlı kalmış olan sanatçı, resimlerini, şiirin sahip olduğu, yöntem arayışına girmiştir. Bunu yapmak için özellikle uğraşmış, yapıtlarının çözümlenmesi gereken sorunsallar olarak ele almıştır. Düşünce yapısını, sözün üstünlüğü anlamına değinmektedir. Genellikle şiirlerden, deyimlerden, yaşamdan, diğer sanat yapıtlarından yola çıkar ve izleyiciyi daha derin düşünmeye; resmin, altında yatan düşünceyi, dolayısıyla kendini, toplumu sorgulama alanına girdiği görülmüştür. Sanatçı, nesnelerle kurduğu ilişki sonucunda, bu nesneleri imgeler halinde eserinde ifade yöntemi bulmaktadır. Ancak, yaratılan bu imgeler, her ne kadar asıl nesneye gönderme yapıp ona benzeseler de, yaklaşım

olarak soyut biçimidir. Bu anlamda Magritte, resimlerinde karakteristik bir özelliğe dönüşen biçimsel simetri ortaya çıktığı görülmektedir. Zihinsel imgelemi, o anda orada olamayan nesne ve olayların zihinsel temsili olarak tanımlanan çalışmalarda; nesnelerin kendi içlerindeki yapılanmaları incelendiğinde ise, yaşantı sonucu ortaya çıkan zihinsel süreçlerin ve böylelikle anlamsal göndermeler ile imgelerin varlığı ortaya çıkmaktadır. Magritte'e göre, resim, bir aynılık taşıyıcısı değildir; dış gerçekliğe değil, görünenin altındaki sırra, ilgi çekmeye doğru yöneldiği bulgusuna varılmıştır. Resmedilmiş görüntü her zaman için düşüncenin görüntüsüdür. Sözcükler de, görüntüler gibidir. Her sözcük bir varlığa gönderme yapar, ama o varlıkla sözcük arasında, soyut bir ilişki algısıyla birleşmiş ifadelerinin betimlenişidir. Sözcükler okunduğunda tanımladıkları varlığı düşündürtürler, ama bu sadece düşüncedir, düşünce varlığın kendisi değildir şeklinde yansıtmıştır. Foucault'ya göre, Magritte, imgenin, benzeyişin, ileri sürüşün ve bunların ortak zemininin zamandaş olarak yer aldığı bir kaligram kurmaktadır. Sonuç olarak, Rene Magritte, bir sözcüğün üst üste tekrarlanmasıyla anlamını yitirmesi gibi, sonunda resim de, varsa üzerindeki yazı da, geriye kendi varoluşundan başka iz bırakmayarak, kaybolur; kimliğini, yüklendiği anlamlar, Magritte'nin anlamsal belleği, öznel bakış açısını kurguladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anlamsal belleğin izine örnek olan bir diğer sanatçı Joseph Beuys'un işlerinde maddesel, bitkisel, ve hayvansal betimlere yer verdiği çalışmalarında incelenmiştir. Yaşam öyküsüyle, düşünce ve inanç sistemini bir arada bütünleştiren Beuys, doğaya olan aşırı tutkusu nedeniyle bu alandaki bilgisini yapıtları aracılığıyla kendi yorumlamalarını, evrensel boyutta incelediğini göstermektedir. Bu öğelere en belirgin şekilde yer verdiği tez içerisinde incelenmiştir. Sanatçı genişlettiği sanat kavramı aracılığıyla imgelerini yapıtlarına taşırken, sanat dilinde özgün semboller ifadelerinin betimlenişidir. Beuys için sanat yaşamın gerçekliği temellerine yerleştirmesidir. Geçmişten günümüze hızla bağlarını yitirmekte olan insan-doğa ilişkisi üzerine derin çalışmalar yapmıştır. Beuys'un anlamsal belleği yapıtlarında bu izi her an gözlemlemek mümkündür. Beuys yapıtlarını bir tedavi yöntemi olarak algılanmasını istemektedir. Doğa kaynaklı olan bu tedavi yöntemine göre savaş sonrası yaralı toplum, ruhunu ve bedenini çevresi ile bütünleştirerek iyileştirme

yöntemi göstermektedir. Öncelikle yararlı olduğunu düşündüğü kendisini ve yararlı olan toplumu iyileştirebilmek için tedaviyi doğada aradığı dikkat çektiği ve bu yaklaşımlarıyla Beuys, anlamsal belleğin izine yöneldiği sonucuna tez de ulaşılmıştır.

Belleğin algısal izinde dikkat çeken Ansel Kiefer'in çalışmalarında kullandığı materyaller, Beuys'un süreçselik kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Saman, kurşun, kimyasal maddeler, bitki kökleri gibi süreç içinde dönüşebilecek kimi malzemeler tercih etmesi yöntem arayışının göstergesidir. Anselm Kiefer, resimlerinin zihinsel süreci, belleğin algısal izi olarak çözümleme sürecine gidilmiştir. Bu süreçte gördüklerine yön vererek bilinçli bir şekilde düşsel imgeler taşındığı ve deforme edilerek merkezde odaklanan bir kompozisyon içerisine sokulduğu incelenmiştir. Sanatçının bir diğer özelliğinin, belleğinin dinamik yapısını destekleyici bir unsur olarak ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. Bu anlamda zihinsel aktarımlarının sanatçının yaşantı süreçlerine ve algısal yüklemelerine uğradığı bir görünüşün izlerine dönüştüğü sonucuna ulaşılmıştır.

Üçüncü alt problemde çözümlenen belleğin algısal izi yaklaşımında, ilk olarak Ana Mendieta bellek ve algı yaklaşımı çözümlenmiştir. Ana Mendieta doğanın ve bedeninin birliğindeki uyumunu yakalamaya çalışan ve tüm eserlerini, benliği doğa ile simgesel bedenlerini çalışmalarında yer verdiği ölümsüzlük, fanilik, kadın bedeni gibi kavramları incelediği görülmektedir. Bu kavramlar ve olgular "doğa ve kadının sömürülmesi" konusuna işaret etmektedir. Eserini gerçekleştirirken sadece bizzat kendi acılarını temel almamış, bireysel tecrübeleri ile tüm kadınlığın sözcüsü ve temsilcisi olmuştur. Bilince ait kültürel kodlamaların aktarımı ve bu kodların yeniden üretilmesi adına olanak sağlayan yerel unsurlardan birisi olan Ana Mendieta'nın gerçekleştirdiği eserlerde genelde tanrıçalardan yola çıkan dişil ikonografiler gözlemlenmiştir. Tanrıçaları seçmesinin sebebi ise tanrıçalığın ilk örneklerini taşıyan, kökeni olan eski uygarlıkların doğayla doğrudan ilişkileri olması nedeniyle hakikate daha yakın olduklarını düşünülmesidir. Bilinçaltının şekillendirildiği betimlemelerin sınırlayıcı etkilerinden kurtulmak isteyen sanatçı gizlice yürüttüğü "fikir aşılama" ve "bilinçaltı şekillendirme" etkilerine değinir ve bu

yönlendirmeler konusunda hedef kitleyi bilinçlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu yaklaşım potansiyel içeriği gün yüzüne çıkarabilmek çabasıdır. Tüm bu süreç, "kadın algısı"nın temellediği yapı ve katmanların, sosyolojik ve psikolojik tabanlarının da irdelenmesi gerektiği anlamına ulaşılmıştır.

Gerçeklik kurgusunun iz'sel dönüşümü boyutunda ele alınan Kara Walker, Kadının kültürel olarak belirlenmiş cinsiyet rollerinin sanattaki yansımaları incelendiği Walker'ın, çalışmalarında kadınlığa dair izler, yani kadın sanatçıların kişisel, kültürel, psikolojik yaşantılarından süzdükleriyle belleğin metaforik, olarak ortaya koyduğu imgelerin örtük anıları ve algısal deneyimleri eserlerinde dikkat çektiği sonucuna ulaşılmıştır. Sanatçıların kurdukları farklı boyut ve yöntemler olsa da kimi zaman benzer konular, simgeler, metoforlar kullandıkları tespit edilmiştir.

Sanatçı işlerinde ırk, cinsiyet, şiddet, cinsellik, kimlik gibi konuları incelediği görülmektedir. Sanatçının, siluet enstelasyonları, kağıtları/çeliği keserek galeri mekânının duvarlarını kaplayacak şekilde yorumsama yoluyla izlenimlerini sentezlemektedir. Sanatsal ifadenin yeni biçimler ve anlamlar kazandığı, kadının artık güzel, kutsal vb kavramlar dışında sanatın içinde yer almaya başladığı yeni sanat pratiği, feminist hareketle birlikte kendini daha etkili bir biçimde var etmeye başlamıştır. 1970 sonrasında daha da belirginleşen bu yeni izler, kadın sanatçıların, politik ve kültürel olarak bedenlerine, kimliklerine dayatılan rolleri eleştiren, ona yüklenen tanımları sorgulayan çalışmalardan oluşmuştur. Çoğunlukla kendi bedenlerini kullanarak ya da kendi bedenlerinden yola çıkarak, cinsiyet ve bunun yaratabileceği izsel dönüşümü sorunsallaştırılması, belleğin yeni ve eski bilgilerin sürekli olarak dönüştürüldüğü, birleştirildiği ve aktarıldığı bir kavramanın sanatsal tavrın zihinsel etkileri oluşumunda, gerçeğe ulaşma isteği kültürel anlamın belirlenmesinde öznenin nesne birlikteliğinden ayrılmasına neden olduğu bulgusuna ulaşılmaktadır.

Gerçeklik kurgusunun iz'sel dönüşümü yaklaşımında üçüncü olarak, iz ve gerçeklik kurgusu iz'sel dönüşümü, başlığı altında Ergin İnan, el, ayak, baş gibi bedene ait parçalar ile onlara yüklediği zihinsel simgeler, dinsel anlamları,

geleneksel kalıplardan yararlanarak çağdaş bir aktarım ile bugüne taşıyan eserleri bulunmaktadır. Bu görseller oldukça mistik çağrışımları olan İslam inancına, Şaman kültürüne, Hurafi geleneğinin oluşturduğu tılsım gibi kodların bulunduğu ve eski Anadolu inanışlarına göndermelerde bulunur. Ergin İnan'ın da Eski Ahit'teki konulardan yola çıkarak oluşturduğu Nuh Mektubu, İlyas Mektubu vb. ile esinlenerek yaptığı serileri bulunmaktadır. Sanatçının, kaynaklardan beslenerek içselleştirdiği dini, tasavvufi konuları, kendi özgün üslup ve teknikleri doğrultusunda değerlendirerek yapıtlarına yansıttığı görülmüştür. Yaşantılar yoluyla bellekteki kodlar, sanatçının yapıtları, belleğindeki bu izleri, duygusal anıların gücünü belleğin görsel simgelerini sembolize etmekte olduğu görülmektedir. Sanatçı, varoluşla yok oluş arasındaki metafizik anlamı ve yaşam ile gerçeklik karşısında insanoğlunun tavrını ruhunda, beyninde şekillendirerek dışa vurduğu gerçeküstü-fantastik yapıtlarında Asya, Avrupa ve Anadolu kültürlerinden edindiği birikimi sentezleyerek, kendine özgü bir yorumla irdelendiği görülmüştür. İnsan figürleri, böcekler, kelebekler, sürüngenler, gözyaşı damlaları, yapraklar, gibi nesneler ve yazıyla bütünleştirdiği kompozisyonları, felsefe oluşturacak bir temel üzerinde betimlenerek, ikonografik ve kültürel imgeler arasında kurulan görsel, simgesel ve mistik ilişkileri yansıttığı sonucuna ulaşılmıştır.

Sanatçı algısında iz kavramı kapsamında incelenen, tüm sanatçılarda ortak göndermeler ve benzer kültürel referanslar olduğu görülmektedir. Ele alınan sanatçılar hem her sanatçı gibi evrensel sanat geleneği içindeki sorunlarla meşgul olmuşlar, hem de tarihsel, arkeolojik ve toplumsal okumalar yaparak tanık olduğu zamanla hesaplaşma, kültürel kodları çözme ve insanların sahip olduğu farklı kimlik katmanlarını ayrıştırma yolları aramış olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Sonuç olarak, Tezde araştırma sırasında üç temel problem ve alt problemlerine ulaşılan sonuçlarda, edinilen bilgilerin sıralanması anlam bütünlüğünü oluşturulacak şekilde düzenlenmiştir. Düzenlemeler kuramsal anlamlılık çerçevesinde çözümlenmeye çalışılmıştır, muğlaklıktan uzak durulmuş ve bu süreçte eserlerin iz kavramıyla anlaşılırlığı arttırılmaya çalışılmıştır. Elde edilen

çözümlemeler ve veriler benzeşim modeli kullanılarak farklı disiplinlerin inceleme biçimleri sanat eserlerine uyarlanmıştır.

İz kavramından yola çıkılarak sanatçıların eser yorumları, yapıta yaklaşımı, üretim süreci incelenen çalışmalarda, disiplinlerarası bir yaklaşım benimsenerek analiz yapılmıştır. Analiz sonucunda ulaşılan yargıların sentezinde literatüre sağlanan katkı gözetilerek bazı öneriler oluşturulmuştur. Bunlar:

1. Sanatçıların, yaşantı süreçlerinin çalışmalarına psikolojik etkileri ve resimlerinde yer alan imge köklerinin çözümlemeleriyle ilişkileri incelenmesi önerilmektedir.

2. Eser çözümlemelerinde sanat kuramlarından ve diğer disiplinlerden de yararlanılarak çözümleme sürecine dahil edilmesi önerilmektedir.

3. Sanat eserlerinin çözümlenmesi temellendiği yapı ve katmanların, sosyolojik ve psikolojik tabanlarının da irdelenmesi ile gerçekleştirilmesi sürecine dahil edilmesi önerilmektedir.

4. Sanat Eğitiminde kuramsal ve uygulama sürecinde öğrencilerin ön hazırlık aşamalarında bellek, iz ve algı yaklaşımları irdelenerek, uygulama çalışmalar yapılması yaratıcılığa katkı sağladığı düşünülmektedir.

5. Araştırmadan yararlanmak isteyip de farklı sanatçı örnekleriyle devam etmek isteyen araştırmacılara; Damien Hirst, James Luna, Lorna Simpson, Adrian Piper, Jeff Koons, İnci Eviner, Seyit Mehmet Buçukoğlu gibi isimlerden yararlanmaları önerilmektedir. İsmi geçen sanatçıların, kendi içinde sembolik anlamlar taşıyan ve bunu sanata aktarış şekilleri iz kavramı ile ilişkilendirilebileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Akay., A. (2005), **"Joseph Beuys - Aslolan Çizgidir"** (Beuys'un Desenlerinin Güncelliği ve Sembol Önceliği), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Akay., A. (1999). **Yapıbozma ve Plastik Sanatlar.** Toplumbilim.

Akman., K. (Mayıs-Ağustos 2004). **Ergin İnan'ın Sanatında Tılsımlı İmgeler**. Türkiye'de Sanat, 64, 62-65.

Akman., N. (15 Nisan 2001). **Politikadan Arınmış Gerçek İlişki Aranıyor,** Sabah-Pazar Eki, s.8.

Akşin., T. (1999). **Avrupa Kültürü'nün Krizi ve Jacques Derrida**. Toplumbilim S.10.

Allan., J. (1999). **Takımınızın Yeteneklerini Getirmede Zaman Yönetimi,** İstanbul: Hayat Yayınları.

Aktay., Y. (2003). **Tarih Bozumu ve Tarih Bilinci, Tarihin Sonu mu**? Der: Mustafa Aydın Ertan Özensel. Ankara:Vadi.

Altuğ., E. (26 Mart 2001). **Devran Suretinde İnsan**. Radikal, s.23.

Altuğ., T. (2001). **Dile Gelen Felsefe**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Anonim., (Güz-Kış 2007). **Mevlana'ya 99 Resim, 99 Şiir**. P Dünya Sanatı Dergisi, 46, 10.

Anonim., (Nisan 1995). **Ergin İnan ve Ayrıntıda Gizlenenler**. Anons, 49, 16-17.

Antmen., A. ve Soğancılar., E. (2014). Sanat /Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri. (4. Basım). İstanbul: iletişim Yayınları.

Aşkın., S. O. (Ocak 1995). **Rönesans Renkleriyle Minyatür Tadında Bir Ressam, Ergin İnan: "Farklılığı Ayrıntıda Arıyorum**". İstanbul: Art Decor, 22, 132-137.

Ayer., A.J. ve diğer (1984). **Algılama Duyma ve Bilme.** Çev. Vehbi Hacıkadiroğlu. İstanbul: Metis Yayınları.

Bacanlı., H. (2001). **Gelişim ve Öğrenme.** Ankara: Nobel Yayınları.

Bakır., B. (28 Ekim 2007). "**İnsanlar 'Secret' Yerine 'Mesnevi'yi Okusun**", MilliyetPazar Eki, s. 6.

Baki., E.S. (2015). Kadınlık Algısı Üzerine Görsel Çözümlemeler, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Barca., M ve Baştürk, F. (2007). **Modernizme Karşı Postmodernizm**: Bilgi Kuramsal Bir İnceleme. Felsefe Yazın.

Batur., E. (6 Nisan 1995). **Anadolulu Dürer, Ergin İnan** (Sergi Kataloğu) (s. 2), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baudrillard., J. (2003). **Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu**. Çev.Oğuz Adanır. (2.Basım) İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Baudrillard., J. (2016). **Simülakrlar ve Simülasyon** Çev.Oğuz Adanır. (10.Basım) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Baudrillard., J. (2016). **Fikir Mimarları Baudrillard**. Çev.Oğuz Adanır. (2.Basım) İstanbul: Say Yayınları.

Berktay., F.(2014). **Sanat ve Ölüm / Doğum, Ölüm, Mekân ve Kadınlar**. İstanbul: e skop. Erişim: 16 Mayıs 2016, http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve olum-dogum olum-mek%C3%A2n-ve- kadinlar/2219.

Beykal., C. (1992), "**Beuys Etkinlikleri**", İstanbul: Plastik sanatlar Derneği Yayın Dizisi.

Biçer., T. (1999). **NLP Kişisel Liderlik,** İstanbul: Beyaz Yayınları.

Binbaşoğlu., C. (1991). **Öğrenme Psikolojisi.** Ankara: Gül Yayınevi.

Boyne., R. (2009). **Foucault ve Derrida Aklın Öteki Yüzü.** Çev.İsmail Yılmaz, Ankara: Bilge Su Yayınları.

Burak.,K.T.(2002).**Hatırlama.Unutma.**http://w3.gazi.edu.tr/~burak//odev.hatirlama. unutma.pdf (Erişim:27 Eylül 2016).

Burnett., R.(2012). **İmgeler Nasıl Düşünür.** Çev. Güçsal Pusar. İstanbul: Metis Yayınları.

Bussche., W. (2004). **Ergin İnan "İz".** İstanbul: Artist, 18/4.

Buzan., T. (1998). **Aklını En İyi Şekilde Kullan**.(3. Baskı). İstanbul: Arion Yayınevi.

Candaş., S.Sinan (1996), "**Joseph Beuys- Monografi**, Y. Lisans Tezi" (Yayınlanmamış), İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Cüceloğlu., D. (1997). **Yeniden İnsan İnsana.** (16. Basım) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Çoşkun., İ. (Mart 2005). **Prospektüs**. İstanbul: Artist, 54, 76.

De Beauvoir., S. (1993). **O Kadın: İkinci Cins**. Çev.B. Onaran. İstanbul: Payel.

Deleuze., G. (2015). **Proust ve Göstergeler**. (3. Basım). Çev. Ayşe Meral. İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Derrida., J. (1997). Of Grammatology, (Gayatri Chakravorty Spivak, Trans.), Baltimor & Lonon: The John Hopkins University Press.

Derrida., J. (1999a). **Differance. Toplumbilim.** Çev. Önay Sözer. S. 10.

Derrida., J. (1999b). **İnsan bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun. Toplumbilim**. Çev. Özkan Gözel. S.10

Derrida., J. (1999c). **Japon Bir Dosta Mektup**. Toplumbilim, (Medar Atıcı ve Mehveş Omay, Çev.10.

Derrida., J. (1999d). **Platon'un Eczanesi. Toplumbilim.** Çev. Zeynep Direk. S. 10.

Derrida., J. (2012). **Platon'un Eczanesi.** Çev. Zeynep Direk. İstanbul:Pinhan Yayıncılık.

Derrida., J. (2004). **Teoriden Sonra Hayat.** Çev. Ebru Kılıç. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Direk., Z.(2009). **Simone de Beauvoir: Abjeksyon ve Eros Etiği**. İstanbul: Yapı Kredi. Yayınları.

Eagleton., T. (2003). **Edebiyat Kuramı**, Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Edgü., F. (1 Aralık 1986). **Ergin İnan'ın Resminde İnsanın İçi Dışı**. İstanbul: Milliyet Sanat, 157, 32-35.

Edgü., F. (1990). Ergin İnan **"İnsan/Kozmos/El-Ayak ve Mektuplar**" (Sergi Kataloğu). Beyoğlu/Ankara/İzmir: Vakko Sanat Galerileri.

Eren., C. (1999). **İçerik Sizi Düşünmek.** İstanbul: Beyaz Yayınları.

Ergüven., M. (1995). **Engin İnan**, Ankara: Enlem 80 Yayınları.

Erinç., S.M. (1998). **Sanat Psikolojisi'ne Giriş.** (1. Basım) Ankara: Ayraç Yayınevi.

Ersoydan., M.Y. **Jean Baudrillard ve Simulasyon Kavramı.** https://www.academia.edu. (Erişim:19.Mayıs 2016).

Erzen., J. N. (1982). Ergin İnan- **"Dönüşümler".** İstanbul: Yeni Boyut, S. 6.

Ferguson., F. (2007). **Jacques Derrida and the critique of the geometrical mode**: The line and the point. Critical Inquiry,(33) (Winter), 312-329.

Fınkelsteın., L.S. (2005), **Ana Mendıeta- A Search For Identıty .** Master Of Arts Presented to the Faculty of the University of Missouri-Kansas City in partial fulfillment of the requirements for the degreeB.A., Webster University,

Fırıncı., O.T. (2015), **"Jacques Derrida Düşüncesinde "Dil"**, Kilikya Felsefe Dergisi. S.1.

Foster., H. (2009). **Gerçeğin Geri Dönüşü**. (1. Basım). Çev. Esin Hoşsucu. İstanbul: Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları.

Foucault., M. (2008). **Bu Bir Pipo Değildir**. (6. Basım). Çev. Selahattin Hilav. İstanbul:Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Gezgin., Ü. (Mayıs 2001). **Resmin Ekonomi Politiği**. Sanat Çevresi, 271, 30-32.

Giddens., A. (2000). **Sosyoloji**. Çev.H. Özel. Ankara: Ayraç.Yayınevi.

Giray., K. (2001). **Ergin İnan**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Giray., K. (Nisan 2001). **Ergin İnan'ın Portrelerinde Yüzle Yüzleşme**. Hürriyet Gösteri, 227, 22-23.

Giray., K. (Mayıs-Ağustos 2001). **Ergin İnan** (Kitap tanıtımı). Türkiye'de Sanat, 49, 69.

Güncü., E. (2005). **Post-Yapısalcılık**. Yam Sanat.

Gür., C. (2005). **Ferdinand De Saussureve Yapısalcılık.** Yam Sanat.

Gürel., H. N. (2000). **Son Dönem Türk Resminde Kaligrafik Öğeler ve Dini Motifler. Türkiye'de Sanat**, S. 45.

Hançerlioğlu., O. (1975). **Felsefe Sözlüğü**. (3.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hançerlioğlu., O. (1979). **Felsefe Sözlüğü**. (5.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hegel., G.W.F. (2004). **Tinin Görüngübilimi.** Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları.

Hekman., S. (1999). **Bilgi Sosyoloji ve Hermeneutik.** Çev. Hüsamettin Arslan-Bekir Balkız. İstanbul: paradigma Yayınları.

Horney., K. (2007). **Kadın Psikolojisi**. Çev. S. Budak. İstanbul: Öteki Yayınları.

Hostmann., R.P. (2008). **Hegel'in Mirası Nedir ve Bu Mirasla Ne Yapılabilir?** MonoKL.

Howard ve Dorothy., S (1998). **Hayatınızı Renklendirin.** İstanbul: Beyaz Yayınları.

Kılıçaslan., E.A. (2008). **Feurbach Üzerine Tezler'de İdealizm.** Felsefe Yazın.

Kıyak., M. (29 Mayıs 2007). **Böcekler ve Kümbetler. Radikal-Genç Eki**, 28, s. 22.

Köksal., A. (18 Mart 1977). **Özgün Baskı Sergisi**. Milliyet Sanat, 223, 26-27.

Köksal., A. (23 Mayıs 1988). **Ergin İnan'ın Getirdiği**. Milliyet, s. 10.

Köksal., A. (1993). **Ergin'in Gizemli Evreninde.** Milliyet, S. 14.

Kranz., W. (1994). **Antik Felsefe.** Çev. Suad Y. Baydur. İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Kristeva., J. ve Derrida, J. (1999). **Göstergebilim ve Gramatoloji**. **Toplumbilim**. Çev. Tülin Akşin. S.10.

Kris., E. Ve Kurs., O. (2016). **Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü.** (2. Basım). Çev. Sabi Gürses. İstanbul: Penguen Kitapevi.

Küçükalp., K. (2008). **Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida**. İstanbul: Sentez Yayınları.

Leiman., M. (2005). **Saussure ve Bakhtin'in Gösterge Bilimsel Kavramları**: Psikoterapik.

Millet., K. (1969). "Postscript", Art and Feminism içinde, .(ed) Helena Rickitt (Londra: Phaidon, 2001).

Moma.,Walker.K.(1999).21Temmuz2016.https://www.moma.org/interactives/projects/1999/conversations/kw_f.html (Erişim:7.Nisan 2016).

Morgan., T. (1990). **Psikolojiye Giriş.** Ankara: Meteksan Yayınevi.

Nirven., N. (8 Mayıs 1988). "**Resimlerim, Benim Kalkanımdır**". Güneş, s. 8.

Orwell., G. (2003). "1983", Editora Companhia da Letras, Sao Paulo, Brazil.

Viso, Olga M. (2004), ***Ana Mendieta: Earth Body*.** **Washington** D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution,

Oyman., T. (Ocak 1995). Ergin İnan'ın Resimleri 15 Aralık'tan Beri PG Art: **Yansımanın Dışavurumu**. Arkitekt, 421, 60-63.

Özer., P. (1998). **Sırrı Mektuplarda. Sanat Dünyamız**, 68, 122-131.

Özsezgin., K. (30 Ocak 1978**). Ergin İnan'ın Desen ve Gravürleri.** Milliyet Sanat, 262, 26-27.

Özsezgin., K. (19 Mart 1980). Ergin İnan'da "**Eski"** Olanın Şiiri. Cumhuriyet.

Özsezgin., K. (15 Aralık 1986). **Ayın Sergisi**: Ergin İnan. İstanbul: Milliyet Sanat, 158, 48-50.

Özsezgin., K. (1 Aralık 1989). **Tekniğin ve Düşünselliğin Çakıştığı Yer**. Milliyet Sanat, 229, 49-51.

Özsezgin., K. (1 Ocak 1991). "**Büyük"lüğün Ölçütleri Konusunda**. Milliyet Sanat, 255, 50-52.

Özsezgin., K. (1 Kasım 1998). **Arayışların Doğrultusunda.** Milliyet Sanat, 443, 42-44.

Paust., B. (2005), **"Joseph Beuys - Aslolan Çizgidir"** (Joseph Beuys'un Eserlerinde Çizimin Önemi), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Peacock., L. N. Kara Walker. (2013). (16 Haziran 2016).

Peiffer., V. (1997). **Olumlu Düşünme**. (2.Basım).İstanbul: Alfa Basım Yayıncılık.

Pesescchkian., N. (1998). **Doğu Hikayeleri ile Psikoterapi.** İstanbul Beyaz Yayınları.

Pilevneli., M. (Ağustos 1983). '**Ellerine Sağlık Ergin İnan'**. Sanat Çevresi, 58, 8-9.

Randall., W. L. (1999). **Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler, Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme**. Çev. Şen Süer Kaya. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Redfer., C.ve Caron., C. (2011), **Who İs Ana Mendieta**. New York: the Feminist Press.

Rekow., E, "Actions", Walker Art Center Department of Education and CommunityPrograms(http://www.walkerart.org/archive/5/9D43B5DB685147C46167.htm) (16.08.2016).

Reynolds., J. (2002). **Jacques Derrida, The Internet Ancyclopedia of Philosophy**. http://www.iep.utm.edu/d/derrida.htm adresinden ulaşılmıştır. (Erişim:19.Mayıs 2016).

Richards., K.M. (2014). **Yeni Bir Bakışla Derrida.** (1. Basım). Çev. Zeynep Talay. İstanbul: Kolektif Kitap.

Robinson., D. (2000). **Nietzsche ve Postmodernizm.** Çev. Kaan H. Ökten. İstanbul: Everst.

Sarup, M. (1995). **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**. Çev. A. Baki Güçlü. Ankara: Ark Yayınları.

Schacter., D.L. (2010). **Belleğin İzinde.** (1. Basım). Çev. Eda Özgül. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Selçuk, Z. (2000). **Gelişim ve Öğrenme.** Ankara: Nobel Yayınları.

Senemoğlu, N. (2000). **Gelişim Öğrenme ve Öğretim.** Ankara: Gazi Kitabevi.

Sezik., N. (2008), **Sınırsız Beyin Gücü.** (9. Basım). İstanbul: Hayat Yayıncılık.

Showalter., E. (1978), "Tword a Feminist Poetics" the new Feminist Criticism, (ed) Showalter., E.(New York 1985).

Solso, R.L., Maclin, M.K.,& Maclin, O.H. (2011). **Bilişsel Psikoloji**. (4. Basım).Çev: Ayşe Ayçiçeği-Dinn. İstanbul: Kitabevi.

Soysal, A. (1999). **Derrida üzerine (bir taslak). Toplumbilim**. (10), 37-40.

Sözen, E. (1999). **Söylem.** İstanbul: Pradigma Yayınları.

Strıeder, B. (2005), "**Joseph Beuys - Aslolan Çizgidir**" (Joseph Beuys - Baş ve Duyular), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Şahiner., R. (2013). **Sanatta Postmodern Kırılmalar**. (2. Basım). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Şahiner., R. (2015). **Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi.** (1. Basım). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Şaylan., G. (1999). **Postmadernizm.** (4. Basım). Ankara: Kitabevi Yayınları.

Tamer., R.(2015).**Din, Ekoloji ve Kadın**:http://www.alakirinsesi.org/din-ekoloji-ve-kadin/ Erişim:16 Mayıs 2016

Tuna, N. (Ağustos 1983). **Yine Gurur Kaynağımızdı**. Hürriyet Gösteri, 33, 16-18.

Tunalı, İ. (Haziran 2007). **Düşünsel Bir Yaklaşımla: Ergin İnan Resmi**. İstanbul: Artist, 79, 14-16.

Türemen, A. İ. (Ağustos 1983). **Ergin ve Böcekleri.** Sanat Çevresi, 58, 10-11.

Türk Dil Kurumu (TDK) (2011). **Türkçe Sözlük**. On birinci Baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türkyılmaz., Ö.H. (2013), **Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı**, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Vester., F. (1997**). Düşünmek, Öğretmek, Unutmak.**. İstanbul: Arıtan Yayınevi.

Yalçınkaya., F. (13.01.2012). **Saklı Kimliğini Açıkladı**. Sabah. [Elektronik Sürüm] Erişim: 12 Kasım 2016.

Yaman., Y.Z. (2011). **Suretin Sireti** (Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan Bir Seçki) (Sergi Kataloğu), İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

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

Walker.,K.M.(1999)21Temmuz2016.http://www.moma.org/interactives/projects/1999/conversations/trans_kwalker.html. (Erişim:7.Nisan 2016).

Weiss., D.H. (1993) **Bellek Geliştirme Teknikleri.** İstanbul: Rota Yayınları.

Resim Kaynakça

Resim 1: Rene Magritte, "*Ufka Doğru Yürüyen Kişi"*, 1928 https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/07/e7/f8/07e7f81ace1470d1c9d9f66342e0ad6d.jpg (Erişim: 5 Mayıs 2016)

Resim 2: Rene Magritte, *"Vahilerin Abecesi*, 1929 https://smediacacheak0.pinimg.com/564x/ce/30/db/ce30dbf8a42609a8eadaf58008c804d4.jpg(Erişim: 3 Mayıs 2016)

Resim 3: Rene Magritte, *"Bu Bir Pipo Değildir",*1948 *http://www.consecutio.org/wp-content/uploads/2013/11/Nuova-immagine-2.png*(Erişim: 7 Mayıs 2016)

Resim 4: Joseph Beuys, "*Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklamalı*", 1965 https://smediacacheak0.pinimg.com/236x/cf/80/c4/cf80c44d65d24741667149977a65579b.jpg (Erişim: 2 Mayıs 2016)

Resim 5: Joseph Beuys, "*Eurasia*", 1966 http://theredlist.com/media/database/fine_arts/sculpture/20_th_century/after_1945/abstract/joseph_beuys/011-joseph-beuys-theredlist.png (Erişim: 7 Mayıs 2016)

Resim 6: Joseph Beuys , "*Keçe Takım Elbise"*, 1970 http://1vze7o2h8a2b2tyahl3i0t68.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2015/03/26_Filzanzug-249x350.jpg (Erişim: 3 Nisan 2016)

Resim 7: Joseph Beuys, "*Amerika'dan Hoşlanıyorum Amerika'da Benden*", 1974 http://www.proprofs.com/flashcards/upload-images/large/jamirae/5686.jpg(Erişim: 3 Nisan 2016)

Resim 8: Joseph Beuys, "*Yönlendirici Kuvvetler*" ,1921-1986 https://images.curiator.com/images/t_l/art/8a7d49ff8f99ca534efd7657f5ba9218/joseph-beuys-directional-forces.jpg (Erişim: 8 Mayıs 2016)

Resim 9: Joseph Beuys, "*Yönlendirici Kuvvetler*" ,1921-1986 http://www.artnet.com/WebServices/images/ll00237lldOeMJFgCZECfDrCWvaHBOcuZ0E/joseph-beuys-letter-from-london.jpg(Erişim: 12 Mayıs 2016)

Resim 10: Joseph Beuys, "*Yönlendirici Kuvvetler*" ,1921-1986 https://farm2.static.flickr.com/1637/25478987246_0cd359f6f1_b.jpg (Erişim: 12 Mayıs 2016)

Resim 11: Anselm Kiefer, "*Parsifal III*", 1973, https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/3d/71/cc/3d71ccaa1e96b80a53d784a9136f3932.jpg (Erişim: 12 Mayıs 2016)

Resim 12: Anselm Kiefer, "*Kara Resim*", 1974, https://s3.amazonaws.com/classconnection/212/flashcards/6975212/jpeg/nero_paints-14A17F77ADB2794AA7D.jpeg(Erişim: 24 Temmuz 2016)

Resim 13: Anselm Kiefer, "*Dünyevi Bilgeliğin Yolları*", 1978, https://gerryco23.files.wordpress.com/2014/11/anselm-kiefer-the-paths-of-world-wisdom-hermanns-battle-1980.jpg?w=725&h=586 (Erişim: 24 Temmuz 2016)

Resim 14: Anselm Kiefer, "*Cherubim-Seraphim*", 1983,

http://previous.bildindex.de/bilder/ng1905_039b.jpg (Erişim: 24 Temmuz 2016)

Resim 15: Anselm Kiefer, "*Kızıl Deniz*", 1984-85, https://biblioklept.files.wordpress.com/2011/06/red_sea.jpg(Erişim: 24 Temmuz 2016)

Resim 16: Anselm Kiefer, "*Haşhaş ve Bellek*", 1989, https://c1.staticflickr.com/4/3253/2989107706_0620b68735_m.jpg (Erişim: 24 Temmuz 2016)

Resim 17: Ana Mendieta, *"İsimsiz*" (yüz saç ekimi),1972, http://www.artnet.com/artists/ana-mendieta/

Resim 18: Ana Mendieta, "*Silueta*", 1973-77 Ana Mendieta**,** Alma Silueta en Fuego (Soul Silhouette on Fire), 1975, videographer unknown, Super-8 color, silent film transferred to DVD, New York, Galerie Lelong [http://galerielelong.com/artist/ana-mendieta]

Resim 19: Ana Mendieta, "*Silueta de Cenizas*" 1975 Ana Mendieta**,** Alma Silueta en Fuego (Soul Silhouette on Fire), 1975, videographer unknown, Super-8 color, silent film transferred to DVD, New York, Galerie Lelong [http://galerielelong.com/artist/ana-mendieta]

Resim 20: Ana Mendieta, "*Silüeta Serisi*" 1975. http://www.artnet.com/artists/ana-mendieta/

Resim 21: Ana Mendieta, "*Vücut İzleri*", 1982. Olga., M. V. the art book s.21 volüm 12. İssue.2.may 2005). Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985.

Resim 22: Ana Mendieta, "*İsimsiz*", 1981

https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/d7/11/62/d711621515a9bdbe4e270b487dc2717a.jpg(Erişim: 28 Temmuz 2016)

Resim 23: Ana Mendieta, "*Yaşlı Anne Kanı*", 1982
https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/83/60/07/836007896190e6b0053f1821a68a6441.jpg(Erişim: 28 Temmuz 2016)

Resim 24: Ana Mendieta, "Amerikan / Küba",1948–1985
http://www.artnet.com/artists/ana-mendieta/och%C3%BAn-film-stills-a-hgY-5kj1D_-fTpOL_QSKiA2

Resim 25: Kara Walker**,** *"Dünya Patlamasının Detayları"*, 1997,
http://media.walkerart.org/pdf/KWlexicon.pdf(Erişim: 28 Temmuz 2016)

Resim 26: Kara Walker, *"Kesme*", 1998
https://kokai.jp/wp/wp-content/uploads/2014/07/Walker_cut.jpg(Erişim: 28 Temmuz 2016)

Resim 27: Kara Walker, *Zenci Kadının Kara Kalbinden Soyutlanmış*, 2002
http://cdn1.walkerartcenter.org/static/cache/79/796e4e8eb5769f346b82d089c94efd63.jpg(Erişim: 28 Temmuz 2016)

Resim 28: Kara Walker, *"İsimsiz* ", 2005
https://s3.amazonaws.com/media.artslant.com/work/image/110956/slide/8.jpg(Erişim: 28 Temmuz 2016)

Resim 29: Kara Walker, *"İsimsiz"*2005
http://nasher.duke.edu/wp-content/uploads/2016/09/walker-680x904.jpg

Resim 30: Kara Walker; *"Harper'ın Resimli Sivil Savaşı (Açıklamalı)," 2007.*

http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/kara-walker-the-rich-soil-down-there-2002-cut-paper-paint-on-wall-1368661785_b.jpg(Erişim: 28 Temmuz 2016)

Resim 31: Kara Walker,, "*1863'te Sıcak Bir Yaz Akşamı",* 2008 https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/48/42/d0/4842d08c6e817b045cc8c5ce8f4843ac.jpg(Erişim: 28 Temmuz 2016)

Resim 32: Kara Walker, *Yerleştirme*, *"Yarışa Güçlü Çık!,"* 2013, http://1vze7o2h8a2b2tyahl3i0t68.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2013/09/Walker-Kara-Rise-Up-AIC-10_600.jpg (Erişim: 28 Temmuz 2016)

Resim 33: Ergin İnan, "*Büyü*", 1995, Yetmiş beşinci Yüzyılda Türk Plastik Sanatları, s.265

Resim 34: Ergin İnan, "*İsimsiz*", 1996. http://www.borakoleksiyonu.com/wpcontent/uploads/534.jpg (Erişim, 01.03.2017)

Resim 35: Ergin İnan, "*İnsan* ", 1972, Giray 2000:s. 37

Resim 36: Ergin İnan, *"Dachau Temerküz Kampı* ", 1973, Giray 200: 37 (Erişim: 28 Temmuz 2016)

Resim 37: Ergin İnan, "*Picasso'ya Saygı*",1973, http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=- 1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=ASC (Erişim: 28 Temmuz 2016)

Resim 38: Ergin İnan, "*El Görür* ",1988,

https://uk.pinterest.com/pin/421579215088750486/(Erişim: 28 Temmuz 2016)

Resim 39: Ergin İnan, "*Ayak*",1987, Giray 2001:173(Erişim: 28 Temmuz 2016)

Resim 40: Ergin İnan, "*Psiko*",1981, http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=- 1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC (Erişim: 1 Ağustos 2016)

Resim 41: Ergin İnan, "*Ayna Yüz*",1991, http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=- 1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC (Erişim: 1 Ağustos 2016)

Resim 42: Ergin İnan, "*Yüz Kütleleşti*",1993, http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=- 1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC (Erişim: 1 Ağustos 2016)

Resim 43: Ergin İnan, "*Mektup*",1978 http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=- 1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC (Erişim: 5 Ağustos 2016)

Resim 44: Ergin İnan, "*Mektup*",1987, http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=- 1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC (Erişim: 8 Ağustos 2016)

Resim 45: Ergin İnan, "*İki Parça Yazıt*",1988, http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=

13&periodID=- 1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC (Erişim: 8 Ağustos 2016)

Resim 46: Ergin İnan, "*Amos Mektubu*",1994, http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=- 1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC (Erişim: 3 Ağustos 2016)

Resim 47: Ergin İnan, "*İlyas Mektubu*",1993, http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=- 1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC (Erişim: 3 Ağustos 2016)

Resim 48: Ergin İnan, "*İlyas Defteri*", 2005, http://www.sevildolmaci.com/sites/default/files/_dsc1227.jpg (Erişim: 28 Temmuz 2016)

Resim 49: Ergin İnan, "*Ayakizi*",1985, http://blog.kavrakoglu.com/wp-content/uploads/2014/09/lllllll.jpg (Erişim: 9 Ağustos 2016)

Resim 50: Ergin İnan, "*İz Portresi*",2000. http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=- 1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC (Erişim: 9 Ağustos 2016)

Tablo Kaynakça

Tablo 1: Geriye Ket Vurma Deneyi, Solso., ve diğer (2011). **Bilişsel Psikoloji**. Çev: Ayşe Ayçiçeği-Dinn. İstanbul: Kitabevi. s: 207.

Tablo 2: İleriye Ket Vurma Deneyi, Solso, R.L ve diğer (2011). **Bilişsel Psikoloji**. Çev: Ayşe Ayçiçeği-Dinn. İstanbul: Kitabevi. s:208.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU

Tarih: 07/ 07./ 2017

Tez Başlığı:

1980 SONRASI POST-MODERN SANATSAL YAKLAŞIMDA İZ KAVRAMI

.....

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 170 sayfalık kısmına ilişkin, 05 /07 /2017 tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (**Turnitin**-Tez İntihal Analiz Programı) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri** (uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin **benzerlik oranı % 19' dir.**

- http://www.kutuphane.deu.edu.tr/tr/turnitin-tez-intihal-analiz-programi/ adresindeki Tez İntihal Analiz Programı Kullanım Kılavuzunu okudum X

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15)	**Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30) X**
□ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, □ Kaynakça hariç, □ Alıntılar dâhil, □ Altı (6) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.	□ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, □ Kaynakça dâhil, □ Alıntılar dâhil.
EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu İLK SAYFA Çıktısı. X **EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd İçinde.** X	

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı : **Mine COŞGUNER**
Öğrenci No : 2014950067
Anabilim Dalı : Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Programı : Resim Öğretmenliği Programı
Statüsü : Yüksek Lisans x Doktora □

ÖĞRENCİ

Mine COŞGUNER
07.07.2017

DANIŞMAN

Doç. Dr. Tuba GÜLTEKİN
07.07.2017

Açıklamalar

1: Bu formu teslim etmeden önce sizden istenen bilgileri uygun kutucuğu (□) işaretleyerek doldurunuz.

Kullanıcı şifre vb. konusunda sorun yaşanması durumunda Üniversitemiz Merkez Kütüphanesinde bulunan Turnitin yetkilisine (Ali Taş Tel: +90 (232) 3018026 veya ali.tas@deu.edu.tr) başvurunuz.

2: Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu" formu tezin ciltlenmiş ve elektronik nüshalarının içerisinde ekler kısmında yer alır.

3: Tez savunmasında düzeltme alınması durumunda bu form güncellenerek yeniden hazırlanır.

4: Turnitin-Tez İntihal Analiz Programına yükleme yapılırken Dosya Başlığı (document title) olarak **tez başlığının tamamı**, Yazar Adı (author's first name) olarak **öğrencinin adı**, Yazar Soyadı (author's last name) olarak **öğrencinin soyadı** bilgisini yazınız.