

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

BELLEĞİN TOPLUMSAL İNŞASI BAĞLAMINDA GERHARD RICHTER VE
LUC TUYMANS RESİMLERİNDE BELİRSİZ VE MUĞLAK İFADE

HAZIRLAYAN
ENGİN KONUKLU

DANIŞMAN
Prof. MÜMTAZ SAĞLAM

İZMİR-2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **“Belleğin Toplumsal İnşası Bağlamında Gerhard Richter ve Luc Tuymans Resimlerinde Belirsiz ve Muğlak İfade”** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

18 / 03 / 2019

Engin KONUKLU

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 31/03/19 tarih ve 8 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 9 maddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Engin KONUKLU'nun "Belleğin Toplumsal İnşası Bağlamında Gerhard Richter Ve Luc Tuymans Resimlerinde Belirsiz Ve Muğlak İfade" konulu tezi incelenmiş ve aday 19.04/19 tarihinde, saat 14:00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARILI olduğuna oy birliği ile karar verildi.

BAŞKAN

Prof. Murat Seplem

ÜYE

Dr. Öğr. Üy. Murat ÖZDEMİR
Süleyman

ÜYE

Dr. Öğr. Üy.
Mehmet Kalyoncu
Fahri

ÖZET

Kimlik, bilgi, hatıra gibi kavramlar, belleğin dinamik yapısıyla yeniden inşa edilebilmekte ve bu kavramlara dair yeni okumalar oluşabilmektedir. Toplumsal sosyalizasyon çevresinde başka bir değişle kolektif aktarımla şekillenen bellek ve kimlik, bireyi kolektif suç ya da mağduriyete ortak kılabilir. Aile, okul, ulus gibi etkenler kimlik inşasında belirleyici rol modeller ve ideolojiler sunabilmektedir. Toplumsal kırılma anları olgulara verilen anlamları, benimsenen kolektif yapıyı ve ideolojileri şüpheli kılabilir. Bireyin inandığı değerler üzerinde etki eden böyle bir şüphe, sonucunda anıların köklerine inmeyi, geçmişe ve kimliğe dair bir düzenlemeyi gerekli kılabilir.

Tarih yazımını, bilinçli bir geçmiş kurgusu yaratmak adına kendi tercihleri doğrultusunda kullanan baskın kimlikler, hukuk sistemini etkisiz kılabilir ve toplumda yeni yüzleşme stratejilerinin gereği doğabilmektedir. Suçun sadece geçmişte kalmayan ve geçmişte baskılanmasıyla kapanmayan hali, trajik anların tasvirlerinin beklenmedik anlarda ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Suçun nesiller arası dolaşımı ve kimi zaman bulunamamış bir adalet mekanizması, sanatçıyı geçmişle yüzleşmeye sevk edebilmektedir. Sanatçının ulus tarihi ile yüzleşmesi, dolaşıma giren suça karşı koyması kendi nesli adına aktarılan faillik durumuyla mücadelesini ortaya koyar. Sanatçının travma'yı hatırlatış biçimi, sanatsal temsili üzerindeki etkiler, geçmişe dair sansür ve korku mekanizmalarıyla şekillenmiş ve ulusal tarih, kuşku alanına dönüşmüş olabilmektedir. Bu durumda oluşan kimi sanatsal biçimler, yaşanan travmalarla ilişkilendirilebilmektedir. 'Belirsiz ve muğlak' bir anlatımın işaret ettiği çeşitli anlamlar bulunmaktadır. Bu anlamlar arasında 'muğlaklık' bağlamında ele alınan olgunun arşiv ve kolektif hafıza arası çelişkili kaydı söz konusuysa; biçim üzerindeki 'belirsizlikte' ise belleğin unutma edimi ve kişilikte oluşan ideoloji ve kurumlara karşı şüphe fikri ile örtüşebilmektedir.

Sanatçının ele aldığı olgularda hedeflediği bellek tetiklemesinin gerekliliği ve sonrasında oluşacak etki Richter, Tuymans gibi sanatçıların ulusal

yüzleşmelerinde ortaya çıkmaktadır. Richter’in Kızıl Ordu Fraksiyonu üyelerinin ölümü, 11 yıl sonra hatırlattığı “Baader- Meinhof” serisi ve Tuymans’ın Belçika’nın Kongo üzerindeki kolonyalizm sürecini işlediği “Mwana Kitoko” travmaların günümüze kadar gelen etkileri ortaya koymaktadır.



ABSTRACT

Concepts such as identity, knowledge, memory can distort the redesign with the dynamic structure of the memory and new readings of these concepts can occur. In the context of socialization, in other words memory and identity shaped with collective transfer, can co-exist as collective crime or victim. Factors such as family, school, and nation are able to present the modal role and ideology in identity formation. Social breakdowns can make the meanings given to facts, the collective adopted, and the ideology suspect. Such suspicion may make it necessary to go down to the roots of the ending memories, to arrange the past and identity.

The dominant identities that use historical writing in the direction of their own preferences in order to create a conscious past setting can also render the legal system ineffective and create new confrontation strategies. The crime, which is not just a thing of the past and is not covered by the suppression of the past, causes the depictions of tragic moments to appear at unexpected moments. Criminal inter-generational circulation and sometimes inexplicable justice mechanism are able to direct the artist to confront the past. The counteraction against crime which enters the circulation of the artist through the national confrontation reveals the struggle with the state of the franchise transferred in the name of his own generation. The way of reminding the past has been shaped by the effects on artistic representation, the censorship and the fear of the past, and the cultural history has turned into a field of suspicion. The influence of living fracture points on individual and additive areas can create implicit fields of narrative. Severe traumas that can make sharp changes in the nation identity and personality can shake up the value judgments and new imaginations can be formed about the past events.

Among these meanings there may be a doubtful recording of the phenomenon discussed in the context of 'vagueness', but it may overlap with the idea of suspicion against the ideologies and institutions that are formed in personality and forgetting the 'uncertainty' on the form.

The necessary stimulus of memory triggered by the events the artist is dealing with and the effect that will emerge in the aftermath is emerging in the national confrontations of artists such as Richter and Tuymans. The "Baader-Meinhof" series by Richter's Red Army Fraction members, and the "Mwana Kitoko" traumas, where Belgium's colonialism over the Congolese tactics, are influencing the day-to-day affects of trauma. Artists who oppose such pressure and fear mechanisms through artistic representation strategies can be targeted at various betrayal accusations and paramilitary occurrences.



ÖNSÖZ

Bu çalışma Gerhard Richter ve Luc Tuymans'ın resim pratiğinde imgenin oluşum süreci, 'muğlak ve belirsiz' etkenleri ile sunuluşu ve bu sunumun ortaya koyduğu anlam ve biçim üzerinedir. Bu süreçte görüntü ve içerik bağlamında 'belirsiz ve muğlak' olarak kendisini ortaya koyan imgenin ortak noktası olan imgelem, bellek, kimlik, tarih, nostalji gibi kavramları ve bu kavramların çıkış süreci araştırmaya dahil edilmiştir. Toplumsal travmaların sanatçının seçme- eleme sürecine etkisi ve bu etki sonucunda resimde ortaya çıkan silik görünüm, olguların muğlak hali ile örtüşmektedir. Bu çalışmada toplumsal travmaların, sanatçının yöntemleri üzerine etkisinin yanı sıra toplumsal kırılma anlarına dair hatırlama ve yüzleşmenin gerekliliği de sorulmaktadır. Bellek ve tarih üzerine yapılan çarpıtmalar geçmişi yeniden okumayı ve yeni temsiller oluşturmayı gerekli kılmıştır. Müze, anıt ve medyaya olan duyarsızlaşmaya karşı sanat pratiği altında oluşturulan stratejiler, algıyı sarsabilmekte ve yeni okumalar sunabilmektedir. Toplumsal travma ile yüzleşmenin gerekliliği, yüzleşilmeyen travmaların kolektif bir suç halini alışıyla kendini göstermektedir. Sanatçının kolektif belleği tetiklemek için tarafsız olarak yeniden gündeme getirdiği toplumsal kırılmalar karşısında yaşadığı durumlar, hatta ihanetle suçlanışları çeşitle olgularda görülmektedir.

Bu çalışmayı hazırlarken yardımlarıyla yol gösterici olan Prof. Mümtaz SAĞLAM'a, deneyimleri ve ayırdığı vakti ile Araş. Gör. Mert YAVAŞCA'ya, Araş. Gör. Ezgi YAKIN'a çevirilerdeki yardımlarıyla Deniz KONUKLU'ya tüm Dokuz Eylül Üniversitesi Resim Bölümü hocalarıma, arkadaşlarıma ve aileme teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

BELLEĞİN TOPLUMSAL İNŞASI BAĞLAMINDA GERHARD RICHTER VE LUC TUYMANS RESİMLERİNDE BELİRSİZ VE MUĞLAK İFADE

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ	viii
İÇİNDEKİLER	ix
RESİMLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BİR İMGELEM BİÇİMİ OLARAK BELİRSİZ VE MUĞLAK İFADE

1.1 İmgelemin Formel Aktarımı.....	7
1.1.1 Varoluşsal Muğlaklık, Görecelik ve Belirsizlik Kuramları.....	13
1.1.2 Simülasyon Olgular.....	14
1.2 Resimde Belirsiz Olanın İfade Olanakları.....	15
1.3 Toplumun Yapısal Değişimlerinin Sanatsal İfadelere Yansıması.....	17
1.4 Öznel Tarihin İmgenin İfadesine Etkisi.....	24
1.5 Toplumsal Travmanın Sanata Konu Edilmesinin Nedenleri.....	26

İKİNCİ BÖLÜM

BELLEK KAVRAMI VE BELLEK YİTİMİ

2.1 Belleğin Yapısı Üzerine Metaforlar.....	32
2.2 Bellek Politikaları ve Yeniden Hatırlama.....	39
2.3 Kolektif Bellek ve Toplumsal Suçun Nesiller Arası Aktarımı.....	41

2.3.1 Yapay Bellekler ve Toplumsal Hatırlamaya Olan Etkisi.....	42
2.3.2 Yapay Bellek Aracılığıyla Oluşan Matem: Postmortem.....	49
2.4 Nostalji, Kültürel Değişim ve Yitim Stratejileri.....	53

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BELİRSİZ VE MUĞLAK KAVRAMLARINI İFADE ARACI OLARAK KULLANAN SANATÇILAR

3.1 Gerhard Richter Yaşamı ve Sanat Anlayışına Olan Etkisi Bağlamında Baader-Meinhof Serisinin İncelenmesi.....	60
3.2 Luc Tuymans.....	81
3.3 Sanat Pratiği İçerisinde Ulus Yüzleşmesinin Etkileri.....	99
SONUÇ	101
KAYNAKÇA	103
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1- George Grosz, “gri gün/ grey day”, tuval üzerine yağlı boya, 115x80 cm, 1921	19
Resim 2- Georg Baselitz, “A Blocked One”, tuval üzeri yağlı boya, 162 x 130 cm, 1965	21
Resim 3- Anselm Kiefer, “Margarethe”, tuval üzerine akrilik, emülsiyon ve saman,280x400cm, 1981	22
Resim 4- Sigmar Polke, “Girlfriends”, kağıt üzeri litografi, 464x587mm, 1967 ...	23
Resim 5- Borges’in 1942 tarihli “Funes ve Sonsuz Bellek” kitabının kapak tasarımı	37
Resim 6- “Denkmal für die ermordeten Juden Europas” Avrupalı Yahudi Soykırım Anıtı, Berlin	40
Resim 7- Balmumu tablet: Girit Phaistos Diski A yüzeyi	44
Resim 8- Fonograf; bu icadın önemi sesin kaydedilmesini mümkün kılışıyla bir anlamda geçici bir sanat olarak görülen müziğin aktarımıdır.....	46
Resim 9- Sinematograf; belleği tarif eden bir metafor olarak kullanılmıştır	46
Resim 10-Joseph Nicéphore Niepce, “Pencereden Manzara”, 1826	48
Resim 11- Louis Jacques Mande Doguerreun, “Stil Life”, 1837	48
Resim 12- 19. yüzyılda çekilmiş postmortem aile fotoğrafı	50
Resim 13- 19. yüzyıla ait anonim postmortem fotoğraf.....	51
Resim 14- 19. yüzyıla ait anonim postmortem fotoğraf	52
Resim 15- 19. yüzyıla ait Fransız bir postmortem fotoğraf, R. Dechavannes.....	53
Resim 16- 1985 Yapımı “Geleceğe Dönüş” filminden bir kare	57
Resim 17- Gerhard Richter “Amca Rudi/ Onkel Rudi”, tuval üzeri yağlı boya, 87 x 50 cm, 1965.....	62
Resim 18- Gerhard Richter “Teyze Marianne/ Tante Marianne”, tuval üzerine yağlı boya, 100 cm x 115 cm, 1965	63
Resim 19- Gerhard Richter “Candle”, tuval üzerine yağlı boya, 90x95 cm,1982 ...	65
Resim 20- Gerhard Richter “Ölü/ Tote”, tuval üzerine yağlı boya, 62 cm x 67 cm, 1988, ...	67

Resim 21- Gerhard Richter “Ölü II/ Tote”, tuval üzerine yağlı boya, 62 cm x 62 cm, 1988	68
Resim 22- Gerhard Richter “Ölü III /Tote ”, tuval üzeri yağlı boya, 35 cm x 40 cm, 1988	69
Resim 23- Gerhard Richter “Asılı Erhängte /”, tuval üzerine yağlı boya, 200 cm x 140 cm, 1988	69
Resim 24- Gerhard Richter “Vurulan/ Erschossener 1”, tuval üzerine yağlı boya, 100 cm x 140 cm, 1988	70
Resim 25- Gerhard Richter “Vurulan II/ Erschossener 2”, tuval üzerine yağlı boya, 100 cm x 140 cm, 1988.....	71
Resim 26- Gerhard Richter “Hücre/ Zelle”, tuval üzerine yağlı boya, 200 cm x 140 cm, 1988	72
Resim 27- Gerhard Richter “Yüzleşme/ Gegenüberstellung 3”, tuval üzerine yağlı boya, 112 cm x 102 cm, 1988	73
Resim 28- Gerhard Richter “Yüzleşme II/ Gegenüberstellung 2”, tuval üzerine yağlı boya, 112 cm x 102 cm, 1988, ...	74
Resim 29- Gerhard Richter “Yüzleşme III/ Gegenüberstellung 3”, tuval üzerine yağlı boya, 112 cm x 102, 1988	75
Resim 30- Gerhard Richter “Genç portre /Jugendbildnis”, tuval üzerine yağlı boya, 67 x 62 cm, 1988.....	76
Resim 31- Gerhard Richter “Pikap/ Plattenspieler”, tuval üzeri yağlı boya, 62 cm x 83 cm, 1988.....	77
Resim 32- Gerhard Richter “Cenaze/ Beerdigung”, tuval üzerine yağlı boya, 200 x 320 cm, 1988.....	78
Resim 33- Gerhard Richter “Tutuklama/ Festnahme 1”, tuval üzerine yağlı boya, 92 x 126 cm, 1988.....	79
Resim 34- Gerhard Richter “Tutuklama 2/ Festnahme 2”, tuval üzerine yağlı boya, 92 cm x 126 cm, 1988.....	80
Resim 35- Luc Tuymans “Gas chamber”, tuval üzeri yağlı boya, 50x70 cm,1986...	83
Resim 36- Luc Tuymans “schwarzheide” tuval üzeri yağlı boya, 50x70 cm,1986...	84
Resim 37- Luc Tuymans, “still life”, tuval üzeri yağlı boya, 347x500cm, 2002	85

Resim 38- Luc Tuymans "The Secretary of State", Luc Tuymans, tuval üzeri yağlı boya, 45.7 x 61.9 cm, 2005	87
Resim 39- Luc Tuymans "Niger", tuval üzerine yağlı boya, 180.7 × 236 cm, 2017	89
Resim 40- Luc Tuymans "Lumumba" yağlı boya, 62x42cm, 2000.....	91
Resim 41- Luc Tuymans "Mwana Kitoko", tuval üzerine yağlı boya, 208 x 90 cm, 2000	92
Resim 42- Luc Tuymans "Leopard" tuval üzeri yağlı boya, 142x192cm, 2000....	93
Resim 43- Luc Tuymans "The Mission", tuval üzeri yağlı boya, 80.6 x 128.3 cm, 2000	94
Resim 44- Luc Tuymans "Leopoldville", tuval üzeri yağlı boya, 55 x 84 cm, 2000	94
Resim 45- Luc Tuymans "Reconstruction", tuval üzeri yağlı boya 113 x 123 cm, 2000	95
Resim 46- Luc Tuymans "Sculpture", tuval üzeri yağlı boya, 155 x 64 cm, 2000 ..	96
Resim 47- Luc Tuymans "Tsjombe", tuval üzerine yağlı boya, 73 x 108 cm, 2000	97
Resim 48- Luc Tuymans "Chalk", tuval üzeri yağlı boya, 72.5 x 61.5 cm, 2000 ...	98

GİRİŞ

Anımsama ve unutma edimlerine sahip olan insan belleğinin ilişkili olduğu başka bir yeti ise imgelem oluşturabilme gücüdür. İmgelem, geçmiş yaşantı ve şimdi arasında kurduğu bağ ile ortaya gelecek tasarısı ve yol haritası çıkarmaktadır. Hatırlama ediminin ‘şimdiliği’, değişen toplumsal değerler ve kişilikle birlikte, bellekte hatıralara dair yeni anlam ve anılar inşa edebilmektedir. Ortaya istemsiz de olsa çıkan bu yeni anlam, anımsayamama ya da hatalı temsillerle ilişkili olabilmenin yanı sıra, eskiden destansı olan anı bugün bir utanç alanına çevirebilmektedir. Bellek üzerine yapılan çalışmalarda, belleğin temel yapısının incelenmesinin yanı sıra bilinçdışı alanlar ve çeşitli ifadelerin bu örtük alanla olan ilişkisi de ortaya konulmaktadır. İlk bakışta çeşitli temsillerin tesadüfi yönelimler gibi görünmesine karşın ilişkili olduğu olgular ve altında yatan ana gerekçe, psikanalizde ulaşılmak istenen alanlar arasındadır.

Belleğin unutmaya olan yönelimi ve ihtiyacı, hatırlama arzusu ile çatışmakta ve bir anlamda kısmi ya da kalıcı unutma, ‘hatırlama’ edimini yaratmaktadır (James, aktaran Quiroga 2017: 29). Hatıranın değişkenliği, güvenilirliğini sorgulatırken bu durumla ilişkili olan tek şeyin beyindeki nöral ağlar olmadığını hatırlamak gerekir. Neyin hatırlanıp neyin unutulacağını kendi çıkar ve tercihleri doğrultusunda oluşturarak geçmiş kurgusu yapan mekanizmaların da bulunduğu dikkat etmek gerekmektedir.

Tarih ve kolektif bellek arasında oluşan imgelemin farklılığı, tarih yazımının unsurlarını sorgulatmaktadır. Tarih yazımının iktidarla olan ilişkisi, etnik grupları kimliksiz bırakabilmektedir. Geçmiş anıların ve travmatik olguların hiçe sayılması, reddi ve baskılanması üzerinden oluşturulan kurgusal tarih yazımı, kolektif belleği hiçe saymakta ve beraberinde gruplara ait kimliğe karşı tahribat yaratmaktadır. Foucault’un tarih yazımındaki entrikaya karşı sorgulamalarıyla önem kazanan öznel anlatı, yazılı tarihe karşı belleklerde anılara dair yeni inşalar yaratabilmektedir. “Tarihsel bellek, geçmişin anılarını kırarak inşa olur; ama bu anılar, yaşayan temsillerimize bulaşır, geçmişe bakışımızda devreye girer. Buna karşılık, tarihsel üretim de kültürel mirasa katılır, onu dönüştürür ve dönüştür. Tarihsel bellek de bir iz haline geldiğinde kolektif

bellekte yer bulur” (Bilgin, 2013: 29). Foucault’ın ve De Certeau’nın tarih yazımındaki bilgi-iktidar ilişkisine karşı kuşku ve sorgulamaları tarihin değişmez zamansallığında kırılma yaratmakta ve belleklerde yeni inşa fikrini doğurmaktadır (Bilgin, 2013: 27). “...iktidar ve bilgi öylesine eşgüdümlüdür ki, Foucault onları *iktidar/bilgi* gibi tek bir terime indirger. Bu argümana göre, biri olmadan diğerrinin var olması olanaksızdır: iktidar sistemleri, yapmayı istedikleri şeyi haklı çıkaran bir hakikate gereksinim duyarlar” (Mansfield, 2006: 78).

Tarih yazımında ele alınmayan öznel anlatıların toplumsal hatırlamada öne çıkışıyla belleklerde yeniden inşa gereksinimi doğabilmektedir. Kişisel ve kolektif belleğin kayıt sürecine müdahalede bulunan bellek politikalarına karşı, tarihi kesitlerin ve travmaların yeniden ele alınması ve sözel anlatının da devreye girmesi bir direnç unsuru oluşturabilmektedir. Kolektif belleğe kaydedilmesi engellenen toplumsal olgular, tutulamayan yası ve geciken hesaplaşmayı beraberinde getirmekte, trajedinin aktarımı nesiller arasında devam edebilmektedir. Kayıtları imha edilen, gizlenen olgularda tek kaynak öznel anlatı ve tutulan kolektif matemdir. Postkolonyal okumalar ve yüzleşme ulusal kimliğin iyileşme ve normalleşebilmesine fayda sağlayabilmektedir. Bu niteliğiyle geçmişin hatırlanması ve travmanın temsili gecikmiş de olsa ortaya eşdeğerlilik ve özrü çıkarabilmektedir.

Öznelliğin devreye girdiği geçmişin yeniden inşası fikri konusunda Beatriz Sarlo dikkat edilmesi gereken anlara vurgu yapmaktadır. Bu vurgu direk travma ile ilişki kurmuş öznel anlatının yanı sıra aktarım vasıtasıyla sahip olunan postmemory kavramı ile ilişkilidir. “Hatırlama ile hatırlanan arasındaki “boşluk” bellek anlatısında gerçekleştirilen dilbilimsel, söylemsel, öznel ve toplumsal işlemlerle dolduruluyor: deneyim anlatılarının tipleri ve modelleriyle, hatırlanabilenin alanını kısıtlayan ahlaki ve dinsel ilkelerle, hatıranın yüzeye çıkmasını engelleyen travmalarla, değerlendirmelere yol gösteren yargılarla...” (Sarlo, 2012: 87). Geçmişin ele alınışındaki tarih yazımı ve sözel anlatı arasındaki çatışmayı Sarlo şu sözlerle ifade etmektedir: “Geçmişe gönderme yapma yetkisini bellek ve tarih aralarında paylaşamazlar. Çünkü tarih anılara her zaman

güvenmez, bellekse hatırlama haklarına (yaşam, adalet, öznellik hakları) merkeze almayan bir yeniden inşadan kuşku duyar” (Sarlo, 2012: 9).

Hatırlama ve unutma üzerine yapılan bellek politikaları, travmalarla yüzleşmek ve hakikat arayışına girişebilmek adına temsil alanları aramakta ve yaratmaktadır. Tarih yazımının yanı sıra hukuk üzerinde de en azından belli bir dönem güç sahibi olan kurum ve yapılanmalar kendi çıkarları doğrultusunda adalete gölge düşürebilmektedir. Travmatik olguları gün yüzüne çıkarabilmek için üretilen sanatsal bir temsil stratejisi bu süreçte etkin rol oynayabilmektedir. Tarihsel kırılma anlarının muğlaklığını ve trajik anların sanatçının kimliği üzerindeki tahribatını kimi zaman sanatçının biçimlendirmesinde ve alt metinlerinde okumak mümkündür. Sanatçının imge yaratımındaki ‘muğlak ve belirsiz’ tutumu anımsamaya yardımcı olmakta ama izleyiciyi yönlendirmemektedir. Sanatçı, izleyiciye geçmişi bugünde kurgulatırken travmanın ortaya koyduğu anlamı seçme görevini izleyiciye bırakmaktadır. Silikleşen görüntü, unutma edimiyle örtüştüğü gibi travmanın muğlaklığını da temsil etmektedir.

Suçun geçmişle ilişkili kalmayıp geleceği de etkileyen yapısı ve nesiller arası aktarımı, geçmişe dair olan olguyla yüzleşmeyi gerekli kılabilmektedir (Schlink, 2012: 13). Belleğin oluşumundaki deneyimin ötesinde aktarılan süreç, postmemory, kimlik üzerinde etki yaratabilmekte ve bu kolektif sosyalizasyon aile, grup, ulus gibi artan kapsamla bireyi etkisi altına almaktadır. Ulus ya da topluluklara dair kuşkulu anılar geçmişin ve kimliğin yeniden anlamlandırılmasını gerekli kılabilmektedir. Kişisel bir yüzleşmenin gerekliliği kimliğe dair sorgulamayı da barındırır. Belli bir grup tarafından oluşturulan kolektif bellek ve tarihe karşı şüphe yeni bir bellek inşasını doğurabilmekte, kimlik çerçevesinde değişim oluşturabilmektedir. Toplumsal grubun ortak yaklaşımına eleştirel tepkide bulunmak, bireyi kolektif suça ortaklıktan çıkarabilmektedir. “Her halükarda kolektif olarak yaşanmış tarihsel olay kuşakları aşarak, bireysel psikik yaşantı haline gelir; söz konusu tarihsel suçu reddetme ödevi, her kuşağın yaptığı gibi, kendi kimliğini bulma ödevi taşır” (Schlink, 2012: 35).

Svetlana Boym'un yitim ve yer değiştirme duygusu olarak tanımladığı 'nostalji' 17. yüzyılda bir hastalığı adlandıran bir tıp terimi olarak ortaya çıkmıştır (Boym, 2009: 25). Savaşların sahip olunan değerlere karşı tehdidi, savaş sürecinde ve sonrasında ortaya çıkan mültecilik gibi travmalar bireyi nostaljik kılabilmektedir. Hızla gelişen teknoloji ve kültürel değerlerdeki değişimin de etkisiyle 'eskisi gibi olamayana' yapılan nostaljik vurgu, siyasi mekanizmalar tarafından da tekrarlanmaktadır. Politik bir strateji olarak "yeniden kurucu nostalji" siyaset propagandasına dönüşebilmektedir. Nostaljinin bir hastalıktan; pazarlama stratejisi, din ve siyaset propagandası olma sürecine geçişi günümüzde artık nostaljinin tıp terimi olarak kullanılmadığının en büyük ispatları arasındadır. Bu sürecin yaratımında geğmişin idealize edilmiş söylemleri ve geğmişi arzulayan bireye geğmişi yeniden üretip pazarlama fikri yatmaktadır (Boym, 2009: 87-90).

Geğmişin kapanmayan yaraları, ilerleyen zamanla birlikte bellek düzenlemesi ihtiyacı doğurmakta ve çeşitli yüzleşme alanları oluşturmaktadır. Trajik ve muğlak alanların yeniden ele alınması geğmişe dair yeni okumaları beraberinde getirebilmekte, bellek kaybıyla mücadele edebilmektedir. Bu tarihi hakikat arayışı sansür ve çeşitli bellek politikalarına panzehir niteliğindedir. Hatırlatıcı ve yüzleşmeci bir sanat pratiği, ulusal travmalar konusunda eleştirel yoksunluk içerisinde bulunan ve korku mekanizmaları ile kolektif yasları baskılayan unsurlara karşı direnç oluşturmaktadır.

Geğmişten gelen travmalarla şekillenen benlik ve kimlik ekseninde yine geğmişe dair bir sanat pratiği kişisel tarihte bir döngü yaratmaktadır. Bellek üzerinde tahribat yaratan trajik olgular, biçimlendirme üzerine yeni görme biçimleri yaratabilmektedir. Biçimlendirme sürecinde tercih edilen 'belirsiz' yapı, odaksız hali ile bir tarafsız kalma durumuna işaret ettiği gibi olguların kaydına dair kuşkuya da karşılık gelmektedir. Kişisel sanat pratiği üzerinde bu denli etki yaratan travma, adil bir hatırlanma adına sanat temsiline ihtiyaç duyabilmektedir. Forma yapılan müdahaleler benzer anlamlar taşıyabileceği gibi ortak travmatik duruma da işaret edebilmektedir. Sosyal ve politik açıdan reddedilebilen kolektif travma, kimlik ve yüzleşme, sanatsal bir anlatıda yaşam bulabilmektedir.

Günümüzde dahi ulusların toplumsal yüzleşme konusundaki izole hali, linç kültürü ve sansür, trajik anlarla tam anlamıyla yüzleşememeyi beraberinde getirebilmektedir. Bu baskı mekanizmasını kırmak kimi sanatçıların sanatsal pratiklerinde temel meseleyi oluşturmaktadır. Birey, aile ve ulus düzeyinde etkisi olan trajik ve muğlaklaştırılmış anlar yüzleşmeyle belleğe karşı dayatmaları gün yüzüne çıkarabilmektedir. Yüzleşme ve anımsama yitik ve baskılanmış bir belleği huzura kavuşturabilmekte, toplumsal anlamlandırma ve gereken sorumluk bilincini ortaya koyabilmektedir. Toplumsal travmalar; kişisel ve kültürel düzeyde kırılmalar yaratabilmekte, ulus ve birey kimliğini yeniden düzenleyebilmektedir. Savaşın ilişkili olduğu yitim, yer değiştirme ve tanık olunan ağır insan hakları ihlalleri, kurum ve ideolojilere karşı şüphe ve şimdinin aldatıcı görünümüne karşı eleştirel bir yaklaşım yaratabilmektedir. Gelişen tedirginlik, kuşkuyu kişiliğin bir yapıtaşına dönüştürebilmekte ve temsil biçimleri üzerinde etki edebilmektedir. Tarihteki kimi olguların kayıtlarındaki muğlaklık, trajedinin tanımsızlığının yanı sıra ortada birden fazla olasılık ve tanımlama çıkmasına da neden olabilmektedir. Muğlak bir toplumsal travmanın ortaya koyacağı anlam, anımsanan ya da anımsanması zorunlu kılınan durumla birlikte değişebilmektedir.

Kolonyalizm sürecinin yaşattığı travmalar ve kolonileşen ülkelerin özgürlük sürecinde yaşanan suikastlar çeşitli disiplinlerin yanı sıra sanat pratiğinin de sorunsalları arasına girmektedir. Belçikalı sanatçı Luc Tuymans “Mwana Kitoko” serisi ile ulusal tarih yazımıyla yüzleşmekte ve koloniciliğin yarattığı trajik anlara işaret etmektedir. Kongo’nun ilk başbakanı olan Lumumba’nın suikasta kurban gidişi ve cinayetle ilişkilendirilen oluşumlar serinin temel meseleleri arasındadır.

Ülke tarihine dair muğlak anlarla yüzleşme Gerhard Richter’in de sanatsal yaklaşımın temel unsurunu oluşturmaktadır. Richter’in 2. Dünya Savaşı’na dair kişisel travmaları ve Nazi Almanyası’nın savaş ve öjeni politikaları ekseninde yaşadığı ailevi kayıplar ulus kimliğine dair sorgulama yaratmıştır. Richter, Almanyası’nın 2. Dünya Savaşı sonrası tarihinin trajik ve muğlak olaylarından olan Baader-Meinhof üyelerinin ölümünün intihar mı yoksa infaz mı olduğu bilinmeyen muğlak olaylarını 11 yıl sonra yeniden ele almıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM
BİR İMGELEM BİÇİMİ OLARAK BELİRSİZ VE MUĞLAK İFADE

BİRİNCİ BÖLÜM

BİR İMGELEM BİÇİMİ OLARAK BELİRSİZ VE MUĞLAK İFADE

İmgelem bir tasarı yaratmak ve ileriye yönelik bir rota çıkarmak adına önem taşımaktadır. Bireysel ya da toplumsal nitelikte yapılacak gelecek tasarısı geçmişe dair verilerden yararlanabilmekte ve geçmişi eleştirebilmektedir. Sanatçının kimliği ve kişiliği üzerindeki değişim, sanatsal yönelim ve biçimlendirmesi üzerine etki edebilmekte, olgulara dair farklı imgelem oluşturmalarını sağlayabilmektedir. Oluşturulan maddi imge incelenirken gerek bilinç gerekse travma eksenindeki bilinçdışı faktörler de tercihler ve biçimlendirme üzerine etki edebilmektedir.

Resimsel imgenin, fotografik imgeye kıyasla kuracağı etki farkı ve formun sunulduğu algı üzerine yeni öneriler ve okumalar yaratabilir. İmgelemen maddi imgeye dönüşüm sürecinde, ‘muğlak ve belirsiz’ bir yaklaşımla ele alınışı ve bu tercihin altındaki nedenler farklılık gösterse de toplumsal kırılma anları ve bellekte anılara dair yeni inşalarla ilişkilidir. Forma dair silikleştirme, bulanıklaştırma gibi etkilerin yarattığı belirsizliğin ortaya koyduğu anlamların neler olabileceği üzerine düşünülürken bilince dair örtük alanlar da değerlendirmeye girmelidir.

1.1 İmgelemen Formel Aktarımı

İmgelem sözcüğü “geçmiş yaşantılara özgü öğelerle şimdiki yaşantı arasında bağ kurma gücü” (TDK, 1988: 702) olarak tanımlanmaktadır. Zihnimizde oluşturduğumuz imgeler o anda sahip olunan yargılarla şekillendiği gibi değişen değerlerle yeni modeller oluşturabilmektedir. İmgelem yaratıcılık gerektiren niteliğiyle mevcut anıya ve imgelere dair yeni kurgular yaratabilir. Bu nedenle bir imgelem kurgusu yaratabilmek için bellek edimlerine ihtiyaç bulunmaktadır. Hatıranın geçmişle olan bağının yanı sıra, bellekte oluşturulan imgelem, anımsama ediminin şimdiliğiyle, dünle olduğu kadar bugünle de ilişkilidir (Sartre, 2017: 48). İmgelem oluşturma için gerekli olan bellekte, kaydetme-hatırlama ediminin yanı sıra unutma- anımsamama gibi durumlar gerçekleşmekte ve muğlak alanlar oluşmaktadır.

Yaratıcı bir süreç olan imgelem, olguların ve imgelerin anlamlandırılışı ile şekillenmekte, değişen düşünüşle yeni şekiller kazanabilmektedir. İmgenin devingenliğiyle, tarihsel bir ana dair zihinde beliren görüntü, ilişkili olunan sosyal gruba göre farklı anlamlar taşıyabilmektedir. Bu durumda ortaya çıkan imge ve imgelemleri etkileyen tüm unsurlar, olguların temellendirilmesinde etki edebilmektedir. Değişen kültürel ve siyasal anlayış aynı olgular üzerinde imgeler arası anlam geçişleri yaratabilmektedir. Bergson'un imge kuramı üzerinden Sartre, imgelerin ilk anlamlandırılışı ve sonrasında değişen benlik ile yeni görünüm kazanışını şu sözlerle ifade etmektedir; “Bir anıya çağrıda bulunmak, geçmiş bir imgeyi şimdiki zaman kılmaktır; ancak çağrıda bulunulan imge, ambara atılmış imgenin basit biçimde yeniden canlandırılması değildir...” (Sartre, 2017: 48). Bergson, imge, anı gibi kavramları geçmişle olan bağdan çok şimdide ele almaktadır. Bu durum geçmiş anıların ve görüntülerin onları en son hatırlayışımızdan çok da uzak olmadığı fikrine benzemekte ve tüm yeni duyuş, düşünüş biçimiyle ilişkilenebilmektedir. “İmge şimdiki zamana ilişkin bir durumdur ve geçmişle tek ortak yanı da kaynaklandığı anı sayesinde” (Sartre, 2017: 50).

İmge, üzerine çeşitli fikir ve paradigmaların oluşturulduğu, gerek psişik gerekse maddi olgularla ilişkisi sorgulanan bir kavramdır. İmge; Platon'dan Descartes, Leibniz, Hume ve Bergson'a üzerine düşünülmüş ve çeşitli kuramlarla oluşan zihinsel görüntü temellendirilmeye çalışılmıştır (Sartre, 2016: 20). “İmge gerçekliğin tıpatıp kopyası değil, gerçekliğin zihni süreçlerle yeniden kurulmuş biçimidir. Bu nedenle yeni bir şeyi temsil eder” (Keser, 2005: 173). Zihinsel imge ve imgelemin maddi bir imgeye dönüşüm sürecinde tercih edilen formel ‘belirsizlik’ yalnızca yeni bir biçim kaygısı taşımayabilmektedir. Sanatsal bir pratikle imgenin forma dönüşümünde benimsenen ‘muğlak ve belirsiz’ ifade, imgeye dair gruplar arası anlam farkı ve bugüne dek sorulmuş, değişmez ve hakiki imgenin olasılığı fikriyle ilişkilendirilebilir.

Kökenine bakıldığında Arapça bir sözcük olan ‘muğlak’, kapalı, kilitli anlamına gelmekte; dilimizde ise “anlaşılması güç, anlaşılmaz, karışık, çapraşık” (TDK, 1988: 1038) gibi anlamlarda kullanılmaktadır. “Muğlâklık bilinemez bir durum değildir;

aksine – çoğu zaman- bir çeşit bilgi fazlalığını ima eder; herhangi bir duruma veya nesneye ait bilginin ve onun dilde ifadesinin düzensizliğini ve tamamlanmamışlığını gösterir” (Arıcı, 2009: 10). Belirsizlik ise “niteliği hakkında tam bir bilgi edinilenemeyen, müphem” (TDK, 1988: 166) anlamına gelmektedir. Muğlaklık, sanatçının ipuçlarını sunduğu hikaye-imgelem ve olaylara karşı durduğu nokta olarak tanımlanabilirken belirsizlik ise resim yüzeyinde yarattığı silikleştirme, deformasyona ve oluşan görüntüye, maddi imgeye karşılık gelmektedir. Sanatçının muğlak ve belirsiz bir anlatımla, mutlak bir anlatıya, yoruma dayalı olmayan, üzerine farklı çıkarımlar, okumalar yapılabilecek bir imge oluşturmada çeşitli nedenler bulunmaktadır. Bu nedenler arasında muğlaklık bağlamında, tarihsel olayların hegemonyalar tarafından sansürü, manipüle edilmesi ve yaratılan simülasyon olgularla hatırlama-bellek üzerine müdahalede bulunan tüm iktidar mekanizmalara karşı kolektif hafıza yoluyla direnme yer alabilirken, belirsizlik etkeninin oluşumunda, toplumsal kırılmaların sanatçının biçimlendirmesi üzerinde yarattığı bireysel durum ve bilinçdışı nedenler yer alabilmektedir. Muğlaklık ve belirsizlik unsurlarıyla bir imge yaratmak, anımsama ve anımsama edimine dair, unutilan alanlar bağlamında görsel ve düşünsel ortaklık yaratmaktadır.

“İmgeye ilişkin bilincimiz, imgenin anlamına ilişkin (açık ya da örtük) bilincimizi de içerir ve de psikolojinin ilgilendiği imgeler anlamdan yoksun katıksız göstergeler değildir” (Hoernle, aktaran: Sartre, 2016: 78). İmgelemin zihinsel tasarımı maddi imge yaratımına kadar ortaya koyduğu anlam, bilinç kadar travma ve bilinçdışı ile de ilişkili olabilmektedir. “Bilinçdışından fıskıran çok sayıda imge her karmaşık algıya yerleşir; bunlar hem imge-algıya hem de imge-anıyı oluştururlar” (Sartre, 2017: 56). Freud’un etkisiyle sanat eleştirisinde sanatçının bilinçdışı psikolojisine de vurgu yapılmıştır. Sanat ve sanatçılar metninde Freud, yaratım sürecindeki bilinçdışını nevroza yakın olarak nitelendirmektedir (Freud, 1979: 202). Bu durum sanatçının yaşadığı travma, aile çevre ve psişik olguların önemine dikkat çekmektedir. Bu açıdan bakıldığında ortaya çıkan görüntüdeki, silikleşme-belirsizleşme gibi yapı bozumları yalnızca yeni bir görme biçimi önerisi oluşturma dışında travma ile ilişkilendirilebilir. Formun belirginlikten kaçınması, unutma, kuşku gibi zihinsel

olgularla örtüşebilmektedir. Bireyin yaşantısında toplumsal inançlara dair sarsıntılar ideoloji ve kurumlara karşı şüphe yaratabilmektedir. Bu şüphe, eski ve yeni oluşumlara karşı kuşku ile bakmanın yanı sıra kesin yargılardan kaçınmayı da beraberinde getirebilmektedir. Kimi zaman olgulara dair kesin bilgi edinilemese dahi sunulan argümanın gerçekle olan kopukluğu travmayı muğlak kılabilir. Bu gibi durumlar kavramlara ve olgulara dair yeni imgelemeler yaratabildiği gibi zihinsel tasarının maddi imgeye dönüşümünde de etkinlik gösterebilmektedir.

Olgulara ve imgelere dair hakikat ve sahtelik ayrıştırımının ne olabileceği üzerine çeşitli çözümlemeler getirilmeye çalışılmıştır. İmge ile algılama arasındaki bilinç süreci, hakiki ve sahte arasındaki ayrıma dönüşebilmektedir. Taine algılamayı gerçek bir sanrı olarak nitelerken Spinoza hakikat ve sahte arasındaki farklılığı dışarıdan gelen ölçütlerle ilişkilendirmiştir. Hume'un sunduğu fikir imge ve algının benzer yapıya sahip olduğu üzerinedir. Aradaki farkı ise Hume algıların güçlü izler olması, imgelerin ise güçsüz izlenim olması şeklinde tanımlar (Sartre, 2017: 82-83). Olgular üzerinde oluşan ya da oluşması istenen anlam, yargılarımız üzerinde belirleyici olabilmektedir. "Ne var ki, her yanlış algı, yanlış bir yargıdan başka bir şey değildir, çünkü algılamak, yargılamaktır" (Sartre, 2017: 115).

Sanatçının öyküyü mutlak bir anlatımla sunmayıp muğlak bırakması, kimi toplumsal travmalardaki tarihsel muğlaklıkla örtüştüğü gibi resmin izleyenle ilişkiselliğini kurabilme, bu yolla hatırlama, anımsama, geri çağırma gibi belleğe dair süreçlerle etkileşime girebilmeyi de sağlamaktadır. Direkt bir sonucu içeren ve üzerine yeni bir varsayım konulamayacak bir veri sunmak belleğe dair süreçleri gerçekleştiremeyebilmekte ve travmayı sanat yoluyla hatırlatmanın etkisini azaltabilmektedir. Ortaya koyduğu hikayeyi bellek, kimlik, ulusal tarih ile yüzleşmeler, nostalji gibi olgular etrafında toplayan sanatçılar benzer toplumsal travmalar geçirmiş olabilmektedir. Yaşanan ortak travmalar temaları belirlediği gibi formun yapı bozumu üzerine de etki etmekte ve ortak algılar yaratabilmektedir. Resim yüzeyindeki 'belirsiz' görünüm öğeleri homojen kılmakta, resmi odaktan yoksun kompozisyonun ister merkezi isterse köşesi veya nesne ya da düz alan aynı önem ve önemsizliğe

kavuşabilmektedir. Bu belirsiz durumun oluşumu bir anlamda alışlagelmiş merkeze odaklı kompozisyon yerine eşit dağılımlı bir yüzey düzenlemesi olarak karşımıza çıkabilmektedir. Belirsizlik etkeninin, görüntünün netliğine uyguladığı bozum ve bozumun yarattığı hareket, titreşim gibi görünüşler algılamaya dair yeni bir öneri sunmasıyla kusur olmaktan çıkmaktadır.

Travmatik olayların hatırlatılması gibi toplumsal temaların dışında da sanatsal anlatım unsuru olarak ‘muğlaklık ve belirsizlik’ olgularıyla imge yaratımı, zaman-mekan, öykü, kişi vb. mutlaklıklardan uzak, muğlak aktarılışıyla izleyici üzerinde daha fazla aidiyet kurmak imkanı sağlayabilmektedir. Formların net olmayışı yaratılan görüntüde yapılan yapı bozuma rağmen hala elde verilerin oluşu resmi gerçeklik ve dışavurum arasında götürürken, hikayenin kendini tam anlamıyla ortaya koyması için izleyicinin belleğindeki anıların da sürece dahil olması gerekmektedir. Oluşturulan yatay, birbiri içine geçmiş alanlar ve titreşim durağan bir görüntüde hareket hissi yaratmakta algılamaya dair bir öneri sunmaktadır. Ortada sunulan tek ve değişmez bir anlam, zaman, figür olmaması izleyiciyi hissedeceği tüm çağrışımlara açık kılabilir. Belirsiz formdaki görüntünün, zamanın ya da mekanın tek bir yorumu olması beklenmezken, resim üzerine birçok anlam varyasyonu ve kişisel çıkarımlar da elde edilebilmektedir. Kuşkusuz görüntünün bulanıklaşması sanatçının belleğinde yer alan kuşku, endişe, baskı ve unutma edimiyle de bağlantılı olabilmektedir. Sanatçı sınırlı olmayan, üstüne onlarca yeni kayıt imkanı veren insan belleğinin unutmaya olan yönelimine karşı bir dirençte bulunmaktadır. Belleğin süreci, işleyişi ve sanatçının izleyicinin belleği üzerindeki hedefleri farklı yöntemlerle ele alınabilmektedir.

Bellek kavramı etrafında oluşturulan imgelem sürecine, geçmişle olan bağdan ötürü nostalji, ulusal travmalar, postkolonyal okumalar da dahil olabilmektedir. Toplumsal travmaların siyasi mekanizmalardan kaynaklı muğlaklığı, sanatçıyı geçmiş olaylar üzerine yeniden sunuş yapmaya yöneltmiştir. Belleğe dair müdahalelerin yanı sıra nostalji kavramı da siyasi mekanizmalar tarafından sıkça kullanılmaktadır. Bu durumun yanı sıra nostaljinin temel anlamında yer alan yitirme ve yer değiştirme kavramı, travmanın doğasında olan, sahip olunan olgulara saldırısıyla yitirme duygusu

yaratmakta ve bireyleri nostaljik kılabilmektedir (Boym, 2009: 14). Belki de sanatçıyı nostaljik kılan asıl nokta travma ekseninde yaşanan bu mekansal ve zamansal yitirme ve zamanın geri dönülemez oluşuna olan isyan duygusunda kendini göstermektedir.

Günümüz yapay belleklerinin sağladığı olanakların yanı sıra sanatta da geçmişe dair travmaları kaydeden ve aktaran bir yapı söz konusudur. “...bir zaman ve uzam içinde gerçekleşen insan etkinliklerinin temsil ve kayıt edilme biçimleri sanat disiplinlerinin temel sorunlarından biri haline gelir” (Kılınçarslan, 2007: 5). Yazı ile başlayan fonograf, fotoğraf, sinematograf, bilgisayar ve niceleriyle devam edecek yapay belleklere ulaşana dek hafıza, geçmişini saklama ve kaydetme ihtiyacı duyan insan için tek unsur olmuştur. Gelişen teknolojinin getirdiği bellek sürecine dair yeni kayıt olanakları sanatçıya imgelem yaratımı için gerekli olan arşivsel veriyi sunmakta ve yeni medyalar, disiplinler yaratmaktadır. Fotoğrafın icadı, ilerleyen teknoloji sürecinin getirdiği yapay bellekler arasında tasvir için gerekli olan arşivsel belgeyi sanatçıya sunması itibarıyla da önem taşımaktadır. İmge yaratmakta kullanılan buluntu görüntüler aynı zamanda izleyicinin de çeşitli yayın organlarında karşısında çıkmasından ötürü travmayı anımsama sürecine de katkıda bulunabilmektedir. Sanatçı toplumsal travmalarla, izleyicinin kolektif hafızasını yoklayabilir, bireye yaşadığı toplumun geçmişine dair unutulmaya yüz tutmuş konuları yeniden sunabilir. İzleyici için böyle bir durum hatırlama ve kaydetme motivasyonu için önemli bir yer teşkil ettiği gibi farklı bir disiplinin süzgecinden geçen olgu üzerine yeni ve tek bir sonuca bağlı olması gerekmeyen değerler çıkabilir. Böyle bir sanat işlevine, Alman tarihinin trajik olaylarından Kızıl Ordu Fraksiyonu üyelerinin ölümünden 11 yıl sonra Richter tarafından izleyiciye yeniden sunulması örnek teşkil edebilmektedir. Richter’in genellikle medya kaynaklarından seçtiği buluntu görüntüler tekil olarak rastlantısal bir izlenim yaratsa da tematik bir bütünlük içerisinde sunulmaktadır. Sanatçının konuyu ele alışı ve sunuşundaki süreçte ortaya çıkan muğlaklık ve belirsizlik izleyicide merak uyandırmakta ve yitik bir hikayeyi aramaya teşvik etmektedir.

1.1.1 Varoluşsal Muğlaklık, Görecelik ve Belirsizlik Kuramları

Sanatsal bir ifade yaklaşımı dışında da bilinmezlik ve muğlaklık bir hikaye arayışı yaratabilmektedir. Tanımlama isteğinin yarattığı bu dürtü çeşitli teoriler oluşturabilmektedir. Keşfetme motivasyonu ile soran, sorgulayan insan, varoluşa dair bir neden ve anlam arayışına girebilmektedir. İlerleyen süreç ve getirdikleri, sistem ve işleyişe dair teoriler sunmakla beraber bir o kadar da çelişkiler yaratmakta, sistemi tahmin edilemez ve muğlak kılmaktadır. Bilim kimi madde ve sistemlerin işleyişine dair kanunlar sunabilse de evrenin işleyişinde henüz bilinmeyen ve muğlak alanlar bulunmaktadır. Bilinmenin ve muğlaklığın tehditkarlığına karşı birey bilmek, bir sistematığa oturmak ve sınıflandırmak istemektedir. Varoluşun ve sonun muğlaklığına karşı bu arayış bilim kadar felsefe için de önem arz etmektedir.

Evrenin varoluşu ve işleyişine dair sorular bilimin yanı sıra felsefenin de soruları arasındadır. Varoluşsal muğlaklığı netleştirebilmek adına bilim ve felsefede teoriler ortaya çıkmakta, bilinmezliğin yarattığı tedirginliğe karşı bir sistematik aranmaktadır. Başlangıç ve sonun varoluşsal muğlaklığı cevaplanamaz olana arzuyu arttırmaktadır. Ölümün belirsizliği merak uyandırdığı kadar devam edebilmek adına bastırılmış bir alan da yaratabilmektedir. Varlığın ne olduğuna dair arayış milat öncesinden beri insanın arayışları arasında yer almaktadır. Varlık felsefesinde varlık arayışı, ontolojik, metafizik ve varlığın ne olduğu üzerine teorilerle oluşturulmaktadır. Metafiziksel açıdan varlığın tanrı kavramıyla ilişkisi üzerinde düşünülürken ontolojik olarak varlığın var olup olmadığı, var ise neyden oluştuğu sorulmaktadır. Varlığın oluş ve idea olduğu konusunda farklı teorik yaklaşımlar da söz konusudur. Evrendeki sürekli değişim felsefede bir sabit arayışına yöneltmekte bir sabitin varlığı sorgulanmaktadır (Arslan, 1994: 63). Evrene ve varlığa dair bilinmezlik farklı teoriler yaratmakta ve işleyiş bilmek istenmektedir. Bu durum bilim ve felsefede kimi zaman sonuçsuzluktan çok ihtimallerin fazlalığı ile olguları muğlak kılabilir.

Newton'un fizik üzerine yaptığı çalışmalar evreni kavrama noktasında öncü olarak nitelendirilebilir. Yerçekimi yasası, ışık teorileri ve aynalı teleskop astronomi

bilimi adına önemli yapıtaşlarıdır. Newton'un fiziğe getirdiği bu matematiksel determinizm, izafiyet ve kuantum fiziğinin muğlak işleyişiyle indeterminist bir eleştiriye uğramaktadır. Atom altı parçacıklarının klasik fizik mantığına aykırı kendine özgü hali yeni kuram ve teoriler yaratmakta ve evrenin tanımlama noktasında muğlaklık yaratmaktadır. “Dilimizde, görelilikten başka bağıllık, görecelik ve izafiyet gibi karşılıkları da bulunmaktadır. Genel olarak tüm bu sözcükler “evrende hiçbir şeyin kesin ve mutlak olmadığını; kişiye ve zamana göre değiştiğini” anlatmak için kullanır” (Yılmaz, 2014: 19). Werner Heisenberg belirsizlik ilkesini öne sürmüştür. “Bu ilkeye göre, “bir parçacığın konum ve hızını aynı anda istenilen bir kesinlikte belirlemek imkansızdır” (Yılmaz, 2014: 21). Kuantum mekaniğinin klasik mantıktan farklı muğlak hali çift yarıık deneyi, sicim teorisi, büyükbaba paradoksu, Schrödinger’in kedisi gibi sinema ve edebiyat tarafından da sıklıkla işlenen bir çok farklı teori yaratmaktadır.

1.1.2 Simülasyon Olgular

Tarih, arşiv, doküman ve bellek politikalarına karşı şüphe, geçmişin kurgulanmış olgular barındırdığı fikrini yaratmaktadır. Bu durum yeni okumaları gerekli kılmakta, öznel anlatıların da devreye girme gereksinimini yaratarak belleğin yeniden inşasını zorunlu kılabilmektedir. Baudrillard’ın simülasyon kuramı hakikati ayırt etme ve kurmacanın gerçeğin yerini alışına dikkat çekmektedir. “Mutlak bir gerçeklikten söz edebilmek ne kadar güçse, bir illüzyon üretiminden söz etmek de o kadar güçtür” (Baudrillard, 2016: 38). Baudrillard simülasyon kuramıyla, simüle edilen durumla gerçeğin ayırımına varmanın zorluğundan bahsetmektedir. Bu durumdaki bir başka nokta ise gerçeğin yerine geçen gerçeğin gerçek olarak algılanacağı için bu değişimin çok da önemli olmadığından bahsetmektedir (Baudrillard, 2016: 16). “... “-mı” gibi yapmak (feindre) ya da gizlemek (dissimuler) gerçeklik ilkesine bir zarar veremez, yani bunlarla gerçeklik arasında her zaman gizlenmeye çalışılan bariz bir fark vardır. Oysa simülasyon bu “gerçek” ile “sahte” ve “gerçek” ile “düşsel” arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır” (Baudrillard, 2016: 16). Gerçeğin yerini alan simülasyon fikri, bilimkurgu adına da önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Günümüz film, dizi ve edebiyat örnekleri bu temaları işlemektedir. Yaratılan kurgularda kodlanan yapay

belleğin simülasyon olduğunu bilmesine rağmen çektiği ızdırıp, acı kodunun da acı kadar dayanılmaz olduğunu yansıtmakta bir anlamda Baudrillard'ın söylemleriyle örtüşebilmektedir. Siyasi çıkarlar adına birçok ortak yayın unsuru tarafından oluşturulan gündemlerde bir gerçeklik yaratabilmekte ve artık bir çıkar amacından çıkıp, kutsal bir durum algısı yaratabilmektedir. Kimi savaşların ya da paramiliter durumların altındaki gerçek neden bu yaratılan sahte olgular olabilmektedir. Tarih yazımındaki görecelik, ideolojik bağ, öznel ve kolektif belleği dışlaması eleştirilmekte, bu duruma karşı toplumsal bellek yoluyla yeniden inşalar oluşturulmaktadır. İktidar mekanizmaları baskıcı sosyal ve politik ortam, reddetme, asimilasyon, çarpıtma gibi stratejilerle hakikati tahribata uğratabilmektedir.

1.2 Resimde Belirsiz Olanın İfade Olanakları

Sanat üzerine ilk kuramlarda Yunan düşünürler sanatın bir mimesis olduğunu belirtmektedir. Platon'un maddi şeylerin taklit nesnesi olduğunu belirtmesi ve en iyi yapılacak resmi taklidin taklidi olarak nitelemesi, sanatın kendini bir şekilde gerçekleştirmesi gerektiği fikrini doğurmaktadır. Aristoteles, Platon'nun görüşlerine karşın, sanatı bir arınma ve iyileşme olarak görmektedir (Sontag, 2008: 9-10).

“Platon'un sitedeki sanatçıları basit taklitçiler olarak küçümsemesinin altında aslında onların hakikatin kılavuzluk ettiği yolu bulmak amacı ile başvuru ve giderek netleşen bir tür metot veya araştırma yöntemi ortaya koymadıkları düşüncesi yatar. Mutlak olanın asla görünür kılınmadığı ama belli belirsiz bir biçimde mutlak'a işaret eden bir sanat pratiğini ortaya koymanın gerekliliğinden bahseder” (Kılınçarslan, 2007: 8).

Maddi imgenin olanakları birçok farklı hedef doğrultusunda kullanılmakta, algı bilinç ve zihne etki ederek kültürel etkileşimi şekillendirmektedir. İmgelerin farklı mecralarda farklı sembol ve metaforlarla inşası beraberinde zayıf ve güçlü yönleri olan yeni anlam olanakları yaratmaktadır. İmgenin yaratımı ve dünya ile olan etkileşimi insan eylemlerinin temsili ve yorumu dışında yaratıcı imgelemin görselleşmiş halini de içerir (Burnett, 2012: 19-20). “Dil, söylem ve izlemenin bir sentezi olan imgeler bütün

medya biçimlerini bir araya getiriyor. İmgeler, pek çok ifadenin arasında yalıtılmış birer ifade olmadıkları gibi, sadece nesne ya da gösterge de değildir...” (Burnett, 2012: 31).

“Ressamın görme biçimi bez ya da kağıt üstüne yaptığı imlerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır” (Berger, 2011: 10). İmgeye yapılan müdahaleler algılamaya dair süreci etkilemekte ve form adına yeni anlamlar ortaya koymaktadır. Yüzeyde yapılan deformasyon bilinçli bir tercihle kusur olmaktan çıkıp bir anlatım aracı haline dönüşebilmektedir. Bu öneri belli başlı referanslara dayandığı gibi kendi içerisinde yeni bir gerçeklik de sunabilmektedir. Yeni bir öneri sunma, eseri direk aktarım olmaktan çıkarabilmekte ve kendi hakikatini ortaya koymasına yardımcı olabilmektedir. İmgenin oluşturulmasında belirsiz biçim süreci, içeriğe dair muğlaklıkla desteklenebilmekte ve yeni anlamlar yaratmasına yardımcı olabilmektedir. Belirsizlik ve muğlaklığın bilinçli bir sistem olarak kullanılması insanın tanımlama isteğini tetiklemekte, bir hikaye ve anlam arayışına yöneltmektedir.

Belirsiz bir form, sunulan imgeye karşın, ilk bakışta tam olarak tanımlayamama ya da birden çok tanımlama olanağı yaratarak imgeye dair ilk yargı üzerine müdahale etmektedir. Ortaya konulan imgenin anlamlandırılması, sanatçının yöneliminin yanı sıra izleyicinin sunulan olguya dair yargısıyla da ilişkilidir. Formun netliğine yapılan bozum, izleyici- olgu arasındaki çatışmayı ve kesin yargıyı sarsabilir. Benjamin sanat üretimini sanatçının kişisel deneyimi doğrultusunda ele almakta, kişisel tarihi oluşan imgeyi okuma adına önemli bulmaktadır. Benjamin bir üretimin anlamını, gerek aynı zaman süreci ve farklı zamanlarda değişebilir olduğunu gerekse aynı kişinin farklı dönemlerinde aynı imgede farklı yargılar bulabileceğine işaret eder (Çağmar, 2017: 608). “... Benjamin’e göre sanat eserindeki hakikat, o eseri meydana getiren kişinin esere yüklemiş olduğu hakikat ile sınırlı kalmaz. Çünkü bir sanat eserinde hakikat öznel bir deneyim sonucu olduğu için sanat eseri her anlamlandırmada farklı farklı hakikatleri açığa çıkarabilecek yeni okumalara kapı aralar” (Çağmar, 2017: 608).

İmgenin kullanımı ve metaforik anlamları süreç içerisinde farklılıklar gösterebilmektedir. İmge kimi zaman toplumsal olgulara dair anımsama yaratmak ve hafızayı tetiklemek için kullanılmaktadır. Anımsamanın yaratımında sanatçının içerikle olan ilişkisini, imge seçimlerinin yanı sıra vurgulanan alanlar da belirlemektedir.

“İmgelere bu denli dönüştürücü bir güç veren şey, imgelerin metaforları birçok yoldan “maddileştirebilmeleridir”. İmgeleri cisimleş(tir)me odakları olarak gören tavır yaygınsa da imge-dünyalar cisimleştirme için bağlam yaratmakla ilgilidir” (Burnett, 2012: 78). İzleyicilerin imge ile iletişime girişi ve belirsizliğin bu noktadaki rolü, ifadeyi tek yönlü bir etkinlik olmaktan çıkarmaktadır. “Hiçbir etkileşim anı yoktur ki aynı zamanda bir yaratıcılık anı olmasın; yaratıcı insanlarla izler kitleleri arasındaki belki de en önemli bağ budur” (Burnett, 2012: 76).

İmgelem yaratımında görüntünün niteliği üzerine olan belirsizlik ve içeriğine dair muğlaklık, bellek ve belleğe dair süreçlerle bağlantılı olmaktadır. Forma yapılan bu müdahaleler ve ortaya çıkan anlamlar kimi zaman sanatçının toplumsal travmaları ekseninde bellek ve kimlik kavramları ile ilgilidir. Belirsiz imgenin sunduğu olanaklardan biri de izleyicinin kendi kültürel yapısı doğrultusunda şekillenen yargıyı sarmaktır. Muğlak anlatı, sanatçı ve olgu arasındaki ilişki kadar izleyiciyi-olgu arasındaki çatışmayı da ifade etmektedir.

1.3 Toplumun Yapısal Değişimlerinin Sanatsal İfadelere Yansıması

Teknolojik gelişmelerin ve toplumsal kırılma anlarının beraberinde getirdiği yeni kültürel yapı, yeni sanatsal anlatımlara ve değişen imge dünyasının oluşumuna yol açabilmektedir. “Endüstri Devrimi’nden sonra tümüyle yeni bir çehreye bürünmeye başlayan dünya, hiç kuşkusuz 19. yüzyılda tanık olduğumuz sanatsal değişimlerin başlıca nedenidir” (Antmen, 2009: 18). İmgenin artan kullanım olanakları toplumsal yapının aktarımı ve dolaşımında önemli bir etken olmaktadır. Değişen anlatım unsurları ve biçim üzerine çıkan yeni tarifler toplumsal değişimin sanat ve sanatçı üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır. Endüstri Devrimi sonrası Courbet, dönemin yaygın sanat

anlayışının aksine gündelik yaşama yönelmekte ve sanatın çağdaş dünyanın olgularını yansıtmayı gerektiğini belirtmektedir (Antmen, 2009: 12).

Rollo May, tarihsel dönemlerin toplumsal yapısı ve bu yapının barındırdığı ruh halini anlamak için en iyi yöntemin o dönemin sanatında yattığını ifade etmektedir. May, sanatçıların dönemin tinsel ifadesini aktarımındaki gücünün öğretici olmaktan ya da propagandadan gelmediğini, sanatçının olguyla yoğun karşılaşma anını ve kültürün bilinçdışı düzeyle ilişkisini yansıtısına bağlamaktadır (May, 2018: 74). “... ressamın yaptığı, kendi dünyasıyla ilişkisinin altında yatan psikolojik ve tinsel şartları açıklamaktır; bu yüzden, büyük bir ressamın eserlerinde, tarihin o devresindeki insanların duygulanımsal ve tinsel şartlarının bir yansımasını buluruz” (May, 2018: 74).

“Toplumsal ve kültürel değişimler, saklama ve koruma motivasyonunda etkili olurken aynı zamanda saklama ve koruma biçimlerini de belirlemişlerdir. Son iki yüz yıldır insanlık tarihini etkileyen teknolojik gelişmeler ve sosyal değişimler tarihin diğer dönemlerine göre hem daha hızlı gerçekleşmişlerdir hem de daha etkin olmuşlardır. Bu hızlı değişim sonrasında ortaya çıkan yeni duyuş ve düşünüş biçimleri sanatsal stillerde yeni temsil ve kaydetme biçimlerinin geliştirilmesinde etkili olmuştur. Buna bağlı olarak Modernizm sonrası sanat stillerinde zaman ve bellek kavramları yeni tariflerle sorgulanmıştır” (Kılınçarslan, 2007: 5).

Teknolojik ilerlemenin getirdiği toplumsal yapıdaki sınıfsal sorunların yanı sıra 20. yüzyılda yaşanan iki dünya savaşı da süreci boyunca ve sonrasında sanatı ve sanatçının yönelimleri üzerinde etkiye bulunmaktadır. “1. Dünya Savaşı ile birlikte gündeme gelen imgenin kitleleri etkileme ve kontrol altında tutma yetisi, yöneticiler tarafından öncelikle propaganda aracı olarak kullanılmıştır” (Güngen, 2009: 5). 1. Dünya Savaşı öncesi genel toplumsal yapıdaki savaşa karşı tepkinin yokluğu görülmektedir. Savaşın yıkımını deneyimleyen sanatçılar, savaşa dair imgelerini yeniden gözden geçirmekte ve savaş karşıtı bir tutuma yönelmektedir (Demirbaş, 2009: 63).

1. Dünya Savaşı sonrası sanatta, toplumun yeniden inşası üzerinde yoğunlaşan konstrüktivizm etkili olmuştur. “Her şeyden önce işlevselliğe önem veren bu yeni

yaklaşımlar, sanat olgusunun felsefesi ve terminolojisinde temelden bir değişim öngörmüştür” (Antmen, 2009: 103). Birinci Dünya Savaşı aynı zamanda sanatçı üzerinde yarattığı tahribatla sanatsal üslup üzerinde değişim yaratmaktadır.

“Savaş deneyiminin ardından anma kültürünün hakim olduğu; şehirlerin ve toplumların yeniden inşa edildiği bu çalkantılı dönemde sanatçılar bir tepki olarak sanat alanında yeni imgelerin ve yeni yolların arayışına girdiler... Savaşın yıkıcı etkisini ortaya koyan yaralı bedenlerin görüntüleri de sanatçılar tarafından çok farklı şekilde kullanıldı. Bu görüntüler, Almanya’da yolsuzluk ve yoksulluğun toplumsal eleştirisi için bir araç, Fransa’da anma törenlerinin önemli bir parçasıyken; Britanya’da ise terapi ve iyileşme bağlamında ele alındı” (Arredamento, 2018: 24-26).



Resim 1- George Grosz, “gri gün/ grey day”, tuval üzerine yağlı boya, 115x80 cm, 1921

2. Dünya Savaşı ve sonrası da sanatı derinden etkilemiş ve bir merkez değişimi yaratmıştır. “İkinci Dünya Savaş yıllarında uluslararası sanat ortamında yaşanan en çarpıcı değişim, sanatın merkezinin Paris’ten New York’a taşınmasıdır” (Antmen, 2009: 143). Avrupa’dan Amerika’ya savaşın etkisiyle oluşan bu sanatçı göçü bu denli bir sanatsal değişime neden olmaktadır. “Maleviç’in “Kara Kare’si” Birinci Dünya Savaşı’na, yüzyıl ortasındaki monokrom (tekrenk) sanat da İkinci Dünya Savaşı’na tepkidir” (Artun, 2012: 201).

Savaş tecrübesinin yanı sıra savaştan çıkmış bir ülkede yetişmenin getirdiği travma, özellikle Alman Yeni Dışavurumcu sanatçılar üzerinde okunabilmekte ve toplumsal travmanın daha uzak dönemlere kadar ulaşan dolaylı etkisinden söz edilebilmektedir. 1970 yılından itibaren Avrupa ve ABD’de resmin yeniden gündeme gelmesini temsil eden Yeni Dışavurumculuk’ta sanatçıların ulusal ve kültürel kimliklerine dair öznel yapıları belirgin biçimde görülmektedir. Yeni Dışavurumculuk bir akıma ait özgün bir formdan ziyade 1970 sonrasındaki yeni resimsel yaklaşımın tümünü tanımlamakta, ortak bir tematik eğilimi yansıtmaktadır. Sanatçının kişisel hikayesinden ip uçları sunan Yeni Dışavurumculuk, kişisel bellek ve kolektif tarihle ilişki içerisindedir. Sanatçıların imgelerini çeşitli tariflerle biçimlendirdiği, sembolize ettiği Yeni Dışavurumculuk’ta toplumsal kırılmaların sanatçı üzerindeki izi sürülebilmektedir. Resmin görünürlüğünün azalmasına ve kavramsal sanatın baskınlığına karşı Yeni Dışavurumculuk yeniden imgeye, boyaya, anlatıya ve tarihe yönelmektedir (Antmen, 2009: 263).

“Yeni Dışavurumcu resim, sanatçıların öznel fantezi dünyasını, anı kırıntılarını ve korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içeren bir resimdir” (Antmen, 2009: 265). Yeni Dışavurumculuk’ta politik gerilim, savaş, ekonomi gibi toplumda sorunlara yol açan etkenler, otoriteye karşıt öznel anlatılar yaratmaktadır. Kavramsal sanata tepkinin yanı sıra Yeni Dışavurumcu sanatta kavramsal temelli etkiler gözlenebilmektedir. Sanatçıların toplumsal duyarlılığı ve tarihsel tanıklığı çalışmalarındaki simgesel anlatılarda yer almaktadır.



Resim 2- Georg Baselitz, “A Blocked One”, tuval üzeri yağlı boya, 162 x 130 cm, 1965

“İkinci Dünya Savaşı’ndan beri Alman sanatında Alman kimliğine dair her türlü göstergenin reddine karşı özellikle tartışmalı olan çeşitli imgeleri, simgeleri ve çağrışımları harmanlayan Alman Yeni Dışavurumcuları, bir anlamda Joseph Beuys’un açtığı yolda, ama daha geleneksel bir mecra olan resim aracılığıyla, kendi geçmişleriyle hesaplaştıklarını düşündüren imgeler yaratmışlardır” (Antmen, 2009: 266).



Resim 3- Anselm Kiefer, “Margarethe”, tuval üzerine akrilik, emülsiyon ve saman, 280x400cm, 1981

Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jorg Immendorf gibi Alman sanatçılar, Alman kimliğini ve ulusuna dair imgeleri işlemiştir. Kiefer Almanya’nın yakın tarihi, savaş, soykırım gibi olguların yanı sıra eski mitleri de işlemektedir.2. Dünya Savaşı sonrası doğan Kiefer savaş sonrası bölünmüş Almanya’ya dair kimliği işlemektedir. Kiefer’in çalışmaları kimi kesimlerce Alman tarihini anıtsallaştırmasına dair eleştiriler almaktadır. Almanya’yı çelişkilerle dolu bulduğunu belirten Kiefer; sanatın sorumluluk alması gerektiğini, bunu yaparken de sanat olmaktan çıkmaması gerektiğini belirtmektedir. Sanatın mutlaka bir içeriği olmasını savunan Kiefer, çalışmalarını politik ve bir anlamda eylemci olarak niteler (Antmen, 2009: 266). “Bence sanat sanatın dışındaki olgulara tepki verdiğinde, gerçekten içsel bir gereksinimden kaynaklandığında en iyiye ulaşıyor” (Kiefer, aktaran Antmen, 2009: 269).

Kiefer 1969 yılında askeri üniforma giymiş halde Avrupa’nın tarihi mekanları önünde Nazi selamı veren bir dizi siyah beyaz fotoğraftan oluşan “İşgaller” adlı çalışmayı gerçekleştirmiştir. Bu çalışma beraberinde Kiefer’e Nazi sempaticizantlığı eleştirisini getirmektedir. Kiefer “İşgaller” adlı çalışması hakkında üretiminin amacının

Hitler ile özleşmek olmadığını ancak bu çılgınlığı anlamak adına bu çalışmayı gerçekleştirdiğini belirtmektedir (Yılmaz, 2013: 424).

“Kiefer’in dikkat çekici bir sanatçı olarak gündeme gelmesinde, ülkesinin yakın tarihini görmezden gelmek ya da doğrudan kötülemek yerine, öncelikle ona daha nesnel bir şekilde bakma ve deşme cesaretini göstermesinin payı büyüktür. Ancak, tarih karşısındaki nesnel duruşu sanatındaki öznelliği zedelememiş, aksine, beslemiştir” (Yılmaz, 2013: 425).

Resmin yeniden görünürlüğünün arttığı 1970 sonrası dönem öncesinde resim pratiği üzerine çalışmalar yapan sanatçılar da Yeni Dışavurumculuk akımıyla gündeme gelmektedir. Alman kimliği üzerine çalışmalar yapan ve ulus tarihinin trajik olgularını işleyen Gerhard Richter ve Sigmar Polke 1960’larda pop sanata ilgi duymanın yanı sıra soyut dışavurumcu yaklaşımları da barındıran çeşitli üsluplara atıfta bulunmaktadır (Antmen, 2009: 267).



Resim 4- Sigmar Polke, “Girlfriends”, kağıt üzeri litografi, 464x587mm, 1967

1.4 Öznel Tarihin İmgenin İfadesine Etkisi

“ Halbwachs ... mutlak bir yalnızlık içinde büyüyen bireyin belleği olmaz, demektedir. Bellek insanın sosyalizasyon sürecinde oluşur. Evet bellek her zaman bir bireye “ait”tir, ama bu bellek toplumsal olarak belirlenir. Bu yüzden ‘toplumsal bellek’ mecazi bir ifade olarak algılanmamalıdır. Kuşkusuz toplumlara ‘ait’ bir bellek yoktur ama toplumlar üyelerinin belleğini belirler” (Assmann, 2018: 44).

Kimlik kavramı göç, cinsiyet, etnisite gibi kavramlarla ilişkilendirilmekte, modernizmden postmodernizme yapısal dönüşümler geçirmektedir. Kimlik bireyin sosyal konum, statü adına sembolize ettiği inanç, aidiyet ve değer yargıları ile bağlantılı ‘ben kimim’ sorusuna yanıt niteliğindedir. Ayna teorisiyle Lacan, benliği bebeğin annesinden ayrı bir varlık oluşunun bilincine varışıyla başlatır. Kimliğin oluşumu başlangıcından itibaren ömür boyu süren bir gelişim içerisinde olmaktadır (Karaduman, 2010: 2886). Birey kendini tanımlarken çeşitli aidiyetler ve farklılıklardan yararlanmaktadır. Bireyin kendini farklılıklar üzerinden tanımlarken manipülatif oluşumlara dikkat etmesi ve ötekileştirmeye karşı dikkatli olması gerekmektedir. Kimliğin oluşumundaki etkenler arasında, kişisel ve kolektif bellek önemli bir yer teşkil etmektedir. Kolektif belleği oluşturan kişisel bellekler ve kişisel belleği etkileyen kolektif bellek sürekli bir döngü içerisinde. İnsanın sosyal bir varlık olmasından dolayı, belleğin ve kimliğin oluşumunda yaşanan toplum ve travmalar etkilidir.

Bireyin kimliğinin oluşumu, toplum, eğitim, coğrafya gibi olgular kadar gelişim süreci içerisinde dünyada gerçekleşen insan etkinliklerinin neler olduğu ve nelere maruz kaldığıyla da ilgilidir. Toplumsal kırılmaların etkisiyle yapılan seçimler, seçilen rol modeller, değerler, inançlar değişkenlik gösterebilmektedir. Oluşan kimliğin etkisi sanatçının sanatsal ifade yöntemlerini, seçme-eleme sürecini etkilemektedir. Sanatçının temaları ele alışı ve sunuşundaki yöntemler, yapı bozum algıya dair yeni anlamlar çıkarmaktadır. Bu nedenle üslubu incelerken sanatçının bireysel yaşamını ve yaşadığı toplumu da ele almak gerekmektedir.

Gelişim psikolojisi üzerine farklı kuramlar bulunsa da genel itibariyle çocukluk dönemi önem teşkil etmektedir. Freud kişiliğin oluşunu psikoseksüel gelişim kuramıyla açıklamış ve yaşamdaki ilk yılların kişilik üzerine önemini vurgulamıştır. Psikoseksüel gelişim kuramıyla Freud, kişilik gelişimini 5 döneme ayırmaktadır. Freud doğumdan itibaren başlayan ilk üç dönemin kimliğin oluşumu için kilit nokta olduğunu belirtmektedir. Her dönemin kendi içindeki karmaşasının çözülmesi gerektiğini ve çevrenin önemini vurgular. Freud gelişim dönemlerindeki ihtiyaçları karşılanmayan ve engellenen çocukların ileride kişilik bozuklukları yaşayabileceğini öne sürmektedir. Güven duygusunun hissedilmesi ve çocuk ebeveyn ilişkisi bu dönem için önem arz etmektedir (Öztürk, 1985: 84-91). Bu durumdan ötürü birey için savaşa katılmak kadar savaş sürecinde ve sonrasında çocuk olmak da belleklerde yer edinmiş, kimliğin oluşması-değişmesi ve sanatçının sanatsal yönelimlerin şekillenmesinde etki oluşturmuştur. Ortak travmalar resimde çeşitli benzer tema ve biçimlendirmeler oluşturabilmektedir. Baskı, korku ve kuşku içinde büyüyen, fikirlerini ifade etmeleri engellen insanlara şahit olan sanatçılarda bu durum güç mekanizmalarına karşı bir şüphe yaratmaktadır. Kuşku ve şüphe durumu resimde oluşturulan belirsizlikte kendini formel, muğlaklıkta ise içeriksel açıdan ortaya koymaktadır. Bu sanatçılar, üretimlerinde bir taraf olmak yerine unutulmaya yüz tutmuş kuşkulu durumları gün yüzüne çıkarmış ve tarihle hesaplaşmaya gitmişlerdir. Sanatçılar burada özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında etkin olan bellek, bilgi-iktidar, simülasyon gibi kavramların etrafında ilerlerken direk bir arşiv sunumu yerine sanatın gücü ve kalıcılığından yararlanmaktadırlar.

Freud düşlem kurmayı mutlu olmayan ve doyurulmamış bir anla ilişkilendirmekte ve sanatçının yaratım sürecinin nevrozla ilgili olduğunu belirtmektedir (Freud, 1979: 202). Freud “Sanat ve Sanatçılar Üzerine” metninde sanatçının yaşamı ve yaratıları arasındaki ilişkiyi şu sözlerle vurgulamaktadır;

“Biz, düşlemlerden (fantazya) edindiğimiz bilgilere dayanarak şöyle bir durumu saptayabiliriz: güçlü bir güncel yaşantı daha öncelerde, çokluk çocuklukta kalmış bir yaşantının anısını sanatçıda uyandırmakta, anımsanan yaşantı ise sanat yaratısında gerçekleşme olanağı bulan isteği doğurmakta ve yaratının

kendisi hem anımsamaya yol açan yaşantıyı, hem de eski anıya ilişkin öğeleri kapsamaktadır” (Freud, 1979: 202).

1.5 Toplumsal Travmanın Sanata Konu Edilmesinin Nedenleri

İmgenin değişen sosyal ve siyasal yapı ile dolaşıma giren yeni anlamı, geçmiş olgulara dair şimdide yeni bir bağ kurma gereksinimi yaratmakta ve imge bir anlamda güncellenmektedir. Sanatçı belirsiz bir formun anlam olanaklarını kullanarak tıpkı görüntüde olduğu gibi yeni okuma olanağı sunmaktadır. İmgenin tanımının zorlaşması ve hikayeci bir düzenle yeniden dolaşıma giren olgular, kitlelerin kesin yargılarında yeni sorular oluşturabilmektedir. Sanatçının geçmiş bir travmayı yeniden ele alışındaki diğer bir nokta ise toplumun travma ile yüzleşmedeki kapalı tutumu ve tepki eksikliğine karşı koyma çabasıdır. “Luhmann’a göre sanatın benzersiz özelliği, dili değil algıları kullanması ve bu nedenle sıradan iletişim formlarından ayrılmasıdır” (Stallabrass, 2010: 105). Kitle iletişim araçları ve medyaya karşı izleyicinin duyarsızlaşması karşısında sanatçı, toplumsal suçları yeni bir mecraaya taşımakta ve gerekli odağı sağlamaktadır. Sanatçı, formel deformasyonla yeni bir biçim üretmekten çok onu travmanın etkili bir aktarım şekli olarak görebilmektedir. Trajik anların getirdiği kültürel yitirme, şiddet ve baskı mevcut sisteme karşı bir tehdit oluşturabilme potansiyeliyle özgürce sorgulanamayabilir. Ulusların yakın tarihi ile yüzleşme konusundaki kapalı tutumu sanatçı tarafından sorgulanmakta ve deşifre edilmektedir. Sanatçı toplumsal travmanın bireysel ve kolektif hafızaya olan etkisini yansıtmakta ve eleştirel yoksunluğuna karşı çaba sarf etmektedir. Sanatçının form ve anlatım üzerine oluşturduğu bu yeni tarif incelenirken kimlik, bellek, imge gibi kavramlarını şekillendiren kişisel hikaye de önem taşımaktadır.

Hal Foster, Gerçeğin Geri Dönüşü kitabında ertelenmiş eylem ve paralaks kavramlarına vurgu yapmaktadır. Foster, travmatik durumu Freud’un yaklaşımı üzerinden olgunun gerçekleşmesinden sonra, ertelenmiş bir eylemde yeniden ortaya çıkması olarak tanımlar. Bu durum travmatik bir anın oluşması için sadece bir kırılma anının olmasıyla gerçekleşmez bunun yanı sıra bu anın bireyde etki etmesi ve ilerleyen süreçte travmanın ilk halini de içeren yeni anlamda oluşur. Paralaks kavramı ise

izleyicin içinde bulunduğu konum ve benzer durumlarla kurduğu bağ doğrultusunda üretimi tanımlayışını vurgular (Foster, 2017: 15). Richter, Tuymans gibi sanatçıların ulus kimliklerinin oluşumunda yer eden olguları yeniden ele alışlarının resim kanalıyla ortaya koydukları ertelenmiş bir eylem olduğu söylenebilir.

“Bir katliamın unutulması da katliam türünden bir şeydir. Çünkü bir katliamı unutmak insanın bir belleği oluşunu, bir tarihle bir toplumun varlığını, unutmak demektir” (Baudrillard, 2016: 76).

Toplumun neyi hatırlayıp neyi unutacağı üzerine etki eden psikolojik durumların yanı sıra birçok siyasi temelli bellek politikası da söz konusu olmaktadır. Sanatçının geçmiş bir travmayı tekrar işlemesinde bu siyasi mekanizmaya karşı bir direnç bulunabilmektedir. Toplum, medya gibi kitlesel iletişim araçlarıyla belirli ideolojilere yönlendirilebilmekte, olaylar iktidara fayda sağlayacak şekilde manipüle edilebilmektedir. Belli bir zamanın ardından toplumsal travmayı tekrar ele almak, değişen kültürel ve siyasal yapı ile çeşitli sansürlerin etkisini azaltabilmekte ve daha fazla veriye ulaşılmayı mümkün kılabilir. Bu durum kurgulanmış olgu ile hakikati ayırtırmaya yardımcı olabilmektedir. Belleğin yanı sıra, sanatın da işlevleri arasında olan tarihi kaydetme ve aktarma mekanizması travma’ya dair yeni öneriler sunabilmektedir. Farklı bir disiplinin süzgecinden geçen toplumsal olaylar, geçmişinin izini süren izleyici için hafıza tetikleyicisi görevindedir.

“Yirminci yüzyılda Dünya Savaşları, soykırımlar gibi tarihsel olayların gerçekleşmesi sonrasında, ilerlemenin yararına ulusal ya da toplumsal belleklerin yeniden düzene sokulması olgusu ve geçmişi yeniden okunma çabası ortaya çıkmıştır. Buna bağlı olarak bellek politikaları üzerine yeniden düşünme gereksinimi doğmuştur. Görsel sanatlar da ürettiği yeni biçimler ve düşünceler aracılığı ile farklı disiplinlerin tartışmaya açtığı bellek kavramı için yeni tarifler önermiştir” (Kılınçarslan, 2007: 11).

Geçmişle yüzleşme, failler ve kurbanların ötesinde sonraki nesle de aktarımı söz konusu olabilmektedir. Geçmiş travmaya karşı devam eden suçluluk ve sorumluluk duygusunun nedenleri kültürel aktarım ve saklamanın yanı sıra hukukla da ilişkilidir. Bu nedenle suç, faillerin ve kurbanların artık var olmadığı zamanda da varlığını sürdürebilmektedir (Schlink, 2012: 13-14). Tarihle ve beraberinde toplumsal suçla olan

bağı koparma, reddediş, bastırma ve unutmanın yanı sıra suça karşı koyma ve muhalefet etmemenin de bir tür suça iştirak oluşu söz konusudur. Suçun kabullenilmeyişinden kaynaklanan yüzleşmenin gerçekleşmeyişi, travmanın nesiller arasındaki aktarımına yol açmaktadır. Bu aktarım bir anlamda ortaya kolektif bir suç unsuru koymaktadır. Hukuka nazaran kolektif bellekte suça karşı herhangi bir zaman aşımı bulunmamakta ve kolektif bellekte suç her zaman yargılanır nitelikte olmaktadır. “...hukuk, toplumun ve siyasetin geçmiş olanla yaptıkları her şeyde işe koşulabilir. Hatırlamayı desteleyebilir, unutmayı ve bilinç dışına itmeyi de... Çünkü toplumsal ve siyasal kültür kimi zaman bir hatırlama kimi zamanda bir unutma kültürüdür” (Schlink, 2012: 75). Toplumsal travma sonrası hukuk ve anayasa üzerinde yapılan hızlı değişimler, olgularla dolayısıyla suçla olan bağı koparmayı hedefleyebilmektedir. Hukuk sürecinde de karşılaşılan bellek politikaları olguların hakikati üzerine karartma ve aydınlatmada etki gösterebilmektedir. Hukuk gibi adalet aramak adına başvurulmuş baş mercilerde yaşanan yanılgı yargılama ve iktidar eliyle cezasızlık politikaları, travmaları gündeme getirme ve sorgulama adına sanat pratiğinin gerekliliğini ortaya koymaktadır.

“Tarihin tekil yapısından ayrı olarak çoklu ve değişken haliyle gündeme gelmesi, belleğin, tanıklığın ve deneyimin öncelikli olduğu öznelere de kendi anlatılarına yönelmesine yol açmaktadır. Bireysel hikayeler öznel kavrayışları vurguladığı gibi toplumsal ve politik ortama dair okunabilecek referanslar barındırmaktadır” (Yakın, 2015: 137).

Postmodernist yaklaşımın ortaya koyduğu tarihin çizgisel gidişatının sorgusu, politik güçlerin tarihi sansürü, çarpıtılması, imhası, simülasyon gibi olgular nedeniyle bilginin gerçekliğini sorgulamakta ve kişisel tanıklıkları inceleme gereksimi yaratmaktadır. Tarihin sözel anlatı ile çelişkisi, geçmişi yeniden okuma motivasyonu yaratmakta ve bu durumun bir ideolojik kurgu olup olmadığı sorgulanmaktadır. Özellikle yaşam sürecinde tanıklık edilen toplumsal skandallar, bireyde yönetim mekanizmalarına karşı kuşku oluşturabilmektedir. Travmaların, skandalların gerçekleştiği zaman diliminde gerçeği bastırmak adına sansür, ötekileştirme, ihanet suçlamaları ve linç kültürü hegemonyalar tarafından kullanılabilir. Tarihsel gerçeğe yapılan çarpıtmalar mevcut gücün değişimi ile daha sorgulanabilir bir yapıya

gelebilmekte ve travmanın; tarih-arşiv ve tanık nesil arasındaki aktarım farkı incelenebilmektedir.

“Foucault öznelere şekillendiren söylem boyutunu ele alırken olay ve olguların düz bir çizgide seyretmediğinden, yazıldığı zamanın ve kişinin belirleyici etken olabileceğinden söz etmektedir. Foucault için söylem alanıyla ilgili önemli sorulardan bazıları şunlardır: “(...) bu ifadenin ortaya çıkması ve onun yerini başka hiçbir ifadenin yer almaması nasıl gerçekleşir?” (Foucault, 1999: 41) “Söylenmiş olan şeyin içinde söylenen nedir?” (Foucault, 1999: 42) Bu nedenle söylemsel oluşumun izini sürmektedir. Böylece, tarihe metinler arası, söylemler arası bir durumda geçmişin ve şimdinin etkilediği bir alan olarak bakma durumu gündeme gelmektedir” (Yakın, 2015: 33).

Yüzleşmenin toplumsal iyileştirme gücü, sanatçının travma’yı sanat yoluyla hatırlatma nedenleri arasında olmaktadır. Sahip olunan varlıklara ve durumlara bir tehdit niteliğinde olan travma, kişilik üzerinde değişimlere neden olabilmektedir. Travma doğrudan olduğu gibi dolaylı yollardan ya da toplumsal niteliğiyle de etki yaratmaktadır. Sanatçı, sanat kanalıyla ulusal yüzleşme üzerinde durabilmekte, toplumsal travmaların onarımında katkıda bulunabilmektedir.

“Travmadan sağ çıkanlar için “hafıza” önemli bir alandır. Hatırlamanın kolektif psikolojik sağlık üzerinde iyileştirici bir etkisi vardır. İlk etapta zorlayıcı gelse de, hatırlamanın uzun vadede yaşananları toplumsal olarak anlamlandırmada önemli bir etkisi vardır. Toplumsal düzeyde hatırlamak, kültürel travmalara dair yeni anlatılar oluşturabilmeye ve böylece travmanın etkileri ile baş etmeye yardımcı olur. Bu durum toplumsal olarak bir sorumluluk bilincini de beraberinde getirir” (Çopur, 2015: 6).

Travmanın hatırlatılmasındaki başka bir neden ise benzer oluşumların tekrarını önleyebilme ihtimalidir. “Geçmişin hep göz önünde bulundurulmasının, yeniden okunmasının biricik amacı, şimdinin aldatıcı görünümünün acımasız bir eleştirisine yönelebilmeyi sağlamaktır” (Azazi, 1997: 6). Sanatçı tarafından trajik ve muğlak anlar hatırlatılmış ve yorum izleyiciye bırakılmıştır. Unutmaya meyilli olan bellek için bu çalışmalar, hatırlama edimini harekete geçirmiş ve hafızayı tetiklemiştir. Dünya üzerinde benzer olaylar aynı coğrafya içerisinde ya da farklı coğrafyalarda eş zamanlı olarak ya da geriden gelerek tekrarlanabilmektedir. Yönetim biçimi ve kadroları değişse

de izlenilen yöntem neredeyse bir formül haline gelmiş ve tekrarlamıştır. Sanat da kaydetme, hatırlatma, yeniden gün yüzüne çıkarma yetisiyle direnç göstermekte ve yol gösterici olabilmektedir.



İKİNCİ BÖLÜM
BELLEK KAVRAMI VE BELLEK YİTİMİ

İKİNCİ BÖLÜM

BELLEK KAVRAMI VE BELLEK YİTİMİ

“Yalnızca sahte hatıralar tümüyle hatırlanabilir” (Boym, 2009: 95).

“Bellek, geçmişini saklama ve yeniden meydana getirme yetisi” (Hançerlioğlu, 1993: 148) olarak tanımlanabilmektedir. Belleğin bilişsel bir yeti olmasının yanı sıra ilişkili olduğu kimlik kavramı belleği salt depolama alanı olmaktan çıkarmakta ve bireyleri çeşitli politikalara yönlendirmek adına da kullanılabilir. Bir kayıt alanı olan bellek, çeşitli unsurların sentezi ile oluşmakta, travmalar ekseninde kırılmalar yaşanabilmektedir. Toplumsal kırılmalarla, belleğin içerisinde tahribat oluşabileceği gibi yaşanan olgunun kültürel anlamlandırılması ve kaydedilmesi üzerinde de tahribat oluşabilmektedir. Kaydetme ve hatırlama üzerinde etki eden bu kırılmalar, bellekte anılara dair yeniden düzenleme gereksinimi yaratabilmektedir.

Bellek ve işleyişine dair edimler birçok disiplinin ortak paydasında yer almakta, hatırlama ve unutma üzerine etki eden sebepler incelenmekte ve gerek fizyolojik gerekse psikik bağlamda kuramlar oluşturulmaktadır. Hatırlama ve unutma etkenleri antik düşünürlerden beri merak ve araştırma konusu olmakta, bilginin kaynağı sorgulanmaktadır (Draaisma, 2014: 48). Belleğin günlük yaşamı sürdürmek adına olan gerekliliğinin yanı sıra günümüzde toplumsal yapıyı belirlemesi ve kimlikle olan ilişkisi itibarıyla da önem arz etmektedir. Belleğin kimlik üzerindeki belirleyici rolü, kimliksiz kılınmak istenen topluluklar adına müdahale ve strateji alanına dönüşebilmektedir.

2.1 Belleğin Yapısı Üzerine Metaforlar

Belleğin işleyişi ve bedendeki yeri üzerine antik çağ düşünürleri, belleğe dair çeşitli metaforlar oluşturmuştur. Sokrates, belleklerin güvenilir olup olmayacağı üzerine düşüncelerinde belleği çok yumuşak ve cıvık kıvamda bulunan balmumu tablete benzetmektedir. Belleği bir armağan olarak niteleyen Sokrates, belleğin olmaması durumunu seslerin melodiye dönüşmeden yok olup gideceği kurgusuyla

vurgulamaktadır (Draaisma, 2014: 48). Güçlü hafızayı derin ve doğru kıvamdaki balmumuna benzeten Sokratese göre “...imge ile bellekteki imge arasında doğru bir bağlantı kurmaya, yani mühür ile onun bıraktığı iz arasındaki ilişki kurmaya bağlıdır” (Draaisma, 2014: 48). Belleğin metaforik olarak kuşhaneye benzetildiği durumda bilginin varlığı iki durumda ortaya çıkmaktadır. Birincisi; bilgili olmak adına kuşun kuşhanede olması gerektiğidir. İkinci durum ise kuşun alanda tutulmasıdır. Platon’un bu metaforunda bilgi adına gerekli verinin bellekte bulunması ve yine bilgiyi kullanabilmek adına doğru anıyı çağırmanın gerekliliğinden bahsedilmektedir (Draaisma, 2014: 51). Aristoteles için ise bellekte yer alan bilgiler, duyular yoluyla giren imgeleri içermektedir. “Aristoteles, duyularca özümşenen deneyim, belleğimizde “tıpkı mühür basanların bıraktığı gibi” bir “imge”, *eikon* bırakır...” (Draaisma, 2014: 48). Sokrates, Platon ve Aristoteles’in de incelediği bellek, daha öncelerde ise hatıra izlerinin fiziksel altyapısının ne olabileceği sorusuna yöneltmiştir. Apolloniali Diogenes, anıların vücudun hava kanallarında saklandığını düşünmüş, hatırlama anında gelen derin nefes almayı da bu durumla örtüştürmüştür (Draaisma, 2014: 49). Felsefenin bellek üzerine teorilerinin çeşitliliği, kimi zaman bilinen bilgilerin yaşantı yoluyla hatırlandığı fikrini öne sürerken kimi zaman ise belleği boş bir levha ve kayıt alanı olarak ifade etmektedir. Belleğin önemi ve hatırlamamanın tehdidi kadar antik çağlarda unutmamanın tehdidi üzerine de mitler oluşturulmuştur.

Antik çağ felsefenin yanı sıra Bergson, Halbwacshs, Freud gibi isimler de bellek üzerine kuramlar oluşturmuş ve belleğin gittikçe artan öneminin oluşumunda rol oynamışlardır. Freud unutma ve hatırlama üzerine şu cümleleri kurmaktadır; “...unutma, bir önceki konunun neden olduğu yeni bir konunun ortaya çıkmasının erinçsizliği (rahatsızlık) olarak kendini gösterdi” (Freud, 1986: 10). Freud, belleğin bilginin kaydı üzerine müdahalesinin önüne geçmek adına kağıda başvurusunu şu sözlerle niteler; “bir kağıda bir şey yazarken “gerçek belleğimin içinde maruz kalabileceği muhtemel tahrifatlardan” uzak, sağlam bir “hatıra”ya sahip olacağımdan emin olarak yazarım” (Aktaran: Draaisma, 2014: 25). “Bergson için bellek, beyin ya da Freud’un bilinçdışı gibi ayrı bir yerde depolanmaz. Bunun yerine Bergson’un felsefesinde maddi evren büyük, imgelerin aralıksız aktığı, maddenin ve belleğin bir

parçası olduğu yerdir. Madde bir imgeler bütünüdür” (Kılınçarslan, 2007: 12). Bergson bellek üzerine yaptığı çalışmalarla kolektif bellek gibi kuramların kurulmasında esin kaynağı olmuştur. Bergson bellek kuramında geçmişi sadece geride kalan bir zaman dilimi olarak değil, bugün ve yarınla ilişkili bir an olarak kurgular. Bu durum geçmişi değişmez bir nitelikten, yeniden inşa edilebilir niteliğe taşımaktadır. Kolektif bellek kuramının kurucusu Halbwachs anıların bugünde yeniden kurulması üzerine; “Bu imgelerin, geçmişi hatalı şekilde yeniden üretmesi ve önceden aklımızda bulunan hatıra unsurunun ya da parçasının daha kesin bir ifade olması mümkündür: Böylelikle bazı gerçek hatıralara, yoğun bir hayali anı kütlesi eklenir” der (Halbwachs, 2017: 12). Halbwachs bireysel hafızanın kişisel deneyimle oluşmasına karşın izole bir halde bulunamayacağı fikrini savunur. Toplum tarafından onanmış referanslar doğrultusunda belleğin yapılandığını savunur ve belleğin oluşumunu ilişki kurulan toplumsal gruptan bağımsız düşünmez (Halbwachs, 2017: 46).

Antik çağlardan bu yana üzerine düşünülen bellek sadece felsefeyle ilişkili kalmamış birçok disiplin tarafından incelenmiştir. Felsefenin yanı sıra sosyoloji, psikoloji ve nörolojinin araştırma alanına giren bellek üzerine çeşitli incelemeler yapılmış ve işleyişi sistematize oturtulmak istenmiştir. Birçok türü bulunan bellek farklı depolama alanları ve işlevsel yeti sunmaktadır. Belleğin genel işleyişinden bahsedecek olursak verilerin ilk algılandığı alan ikonik bellektir. İşlem bu alandan sonra kısa süreli ve uzun süreli bellekte devam etmektedir. Olguları ve olayları bellek saniyeler içinde silebileceği gibi bir ömür boyu da hatırlayabilmektedir (Draaisma, 2016: 38). Belleğin işlevi ve önemi çeşitli amnezi örneklerinde kendini ortaya koymakta, çeşitli fiziksel hasarların günlük yaşamı nasıl imkansız kılabileceğini göstermektedir. Bu unutuş ve hatırlama arasındaki etkenler gerek psişik anlamda gerekse nöral ağlar düzeyinde incelenmekte ve çeşitli saptalamalar ortaya konulmaktadır. İnsan belleğinin soyutlama ve imgelem kurma yetisi, yapay belleklerin unutmayan ama sentezleyemeyen yapısıyla farkını ortaya koymaktadır. “Bilgisayar belleğinin temel kusuru şaşmazlığıdır. İnsan belleği, gerektiğinde yalan söyleyip aldatan bir araçtır. Kimi şeyleri çarpıtır, elekten geçirir, biçimini bozar, kimi şeylere diğerlerinden daha fazla özen gösterir” (Draaisma, 2014: 217). Hatırlama ve unutma

etkeni üzerinde beynin kimyasal yapısının yanı sıra siyasi, toplumsal, psikolojik ve tarihsel kavramlar da etki edebilmektedir.

İnsan zihni, saklanmak istenen ve silinmesi istenen alanlara yapay belleğin imkan sunduğu kadar müdahaleye izin vermemektedir. Belleğin neyi hatırlayıp neyi unutacağına ya da ne zaman hatıraları geri çağıracağına bilinçdışı unsurlar ve çeşitli dış mekanizmalar etki edebilmektedir. Bellek hatırlanan anılarla ilişkili olduğu kadar unutulmuş ya da bastırılan alanlarla da ilişkilidir. “Bellek, canı nereye isterse oraya oturan bir köpek gibidir” (Draaisma, 2014: 30). Douwe Draaisma’nın sıla hasreti fabrikası kitabında önemle vurguladığı noktalardan biri ise hatıranın güvenilirliği üzerinedir. Draaisma hatırlama üzerine etki eden durumlar için şu soruları sormaktadır; çok fazla dinlenen bir hikaye, oluşturulmuş ve ezberlenmiş bir anıya mı dönüşür ya da tekrar hatırlanan ve anlatılan anının her seferinde değişmesi sonucunda ilk hali dışına mı çıkar? Hatırlama ediminin ‘şimdiliğiyle’; olgunun ilk anını, bu anı son hatırlayışımızdan çok da uzak olmayışı fikrinden bahsetmektedir (Draaisma, 2016: 7). Bu durum belleği ilişkili kılmak adına oluşturan metaforik bağın zorluğunu ortaya koymakta ve yeniden insanın dinamik etkisini ortaya koymaktadır. Belleğin kimi zaman oluşturduğu değişken geçmiş, farkına varmasak bile birçok anının değişimine neden olmakta, güvenilir bir biçimde hatırlamanın mümkünliğini sorgulatmaktadır. “Tıpkı algı gibi, bellek de yaratıcı bir süreçtir. Bir şeyi hatırlarken, o deneyimi olduğu gibi tekrarlamayız daha ziyade başka bir bağlamda yeniden yaşarız, yeni bir temsil yaratır, hatta anlamını değiştiririz” (Quiroga, 2017: 170). Oliver Sacks, otobiyografik kitabı “Tungsten Dayı”nın yazımından sonra, anıyı hatalı hatırlama üzerine deneyiminden bahsetmektedir. Sacks’ın kitabında düşen iki bombadan bahsedilmektedir. Sacks’ın hatıralarından ilki, 1940 Noel tatilinde komşu bahçeye düşen beş yüz kiloluk bombanın patlamayışı ve sonrasında yaşanan korku üzerinedir. İkinci düşen bomba ise termit bombasıdır. İkinci bombanın patlayışını ve çıkan yangını söndürmek için verilen çabayı ve oluşan tahribatı tasvir etmektedir. Daha sonrasında bombalar hakkında abisi ile görüşmesinde Sacks, abisinin ilk bombayı ve travmayı hatırladığını yalnız ikinci bombayı görmediklerinden bahsetmektedir. Çünkü ikinci bombanın düştüğü zaman iki kardeş de yatılı okulda bulunmaktadırlar. Termit bombası ve sonrasında yaşananları

ailenin okula gönderdiği bir mektup vasıtasıyla öğrenmişlerdir. Bu durum anlatıların, tekrar duyulmasının yarattığı bir anı yanılısaması olarak karşımıza çıkabileceğini göstermektedir (Draaisma, 2016: 89-90).

Bellek yitiminin yıkıcı etkisi gibi hiçbir ayrıntıyı unutmayan bellek mitleri de tedirgin edicidir. Borges'in Funes karakteri ve gerçek yaşamda psikolog ve nörologların incelediği istisnai bellekler, unutmanın bir lütuf mu yoksa bir ceza mı olduğunu sorgulatmaktadır. Modern psikolojinin kurucularından William James unutma ve hatırlama arasındaki paradoksal ilişkiyi şu sözlerle nitelemektedir; “Hatırlamanın koşullarından biri unutmaktır. Çok sayıda bilinç durumunu tamamen unutmadan ve belki bir o kadarını da geçici olarak unutmadan, hatırlamak mümkün değildir” (James, aktaran Quiroga, 2017: 29). Sıradışı bir bellek yapısı bulunan Solomon Şereşevski, kaydetme üzerine neredeyse kusursuz bir belleğe sahip oluşuyla Borges'in Funes karakteri ile benzeşmektedir. Benzeşen bir diğer durumsa unutmanın gerçekleşmediği ve çok geniş bir bellek kapasitesinin bulunduğu iki durumda da hatırlamanın sınırsızlığı, beraberinde soyut düşünme yetisinin zayıflığıyla karşımıza çıkmaktadır. Bu istisnai belleklerde rakamlar, işlemler ve kayıtlar kusursuz hatıranabilirken, bu bilgilerin neyi ifade ettiğinin ayırımına varmaksa normal bir belleğe göre oldukça güçleşmektedir. Asperger gibi sendromlarda da benzer bir işleyiş söz konusu olmakta, kayıt bağlamında güçlü bir zihin karşımıza çıkarken soyut düşünme yetisinin gelişmediği görülmektedir. Karmaşık ve zorlu bilgileri kaydetmesi ve yıllar sonra dahi hatırlaması Solomon'un belleğini benzersiz kılmaktadır. Solomon, yaşamı kimi zaman zorlaştıran bu hatırlama yetisiyle mücadelenin yazma işlemiyle düzelebileceğini ve yazdığı noktada anıların zihninden silinebileceğine inanmaktadır (Quiroga, 2017: 43-45). Bu düşünceyle yazana kadar akılda tutulan notun yazıldığı andaki unutulabilirliği örtüşmektedir. Yapay belleğe kıyasla unutma ve hatalı temsil durumlarıyla eleştirilebilen insan belleği, kavramlarla ilişki kurabilme ve imgelem yetisiyle farklılığını ortaya koymaktadır. Travmatik anlar ya da hatırlanmak istenmeyen anıların sürekli zihinde yeniden belirişi, unutmanın önemini vurgulamaktadır.



Resim 5- Borges'in 1942 tarihli "Funes ve Sonsuz Bellek" kitabının kapak tasarımı

Kimlik, zaman, mekan, tarih ve hatıra ile ilgili olan belleğe hatırlama ve kaydetmede yardımcı olan ilk yapay bellek olan 'yazı' hatıralara kıyasla daha kesin veriler sunar ama bu kesin veriler kimi zaman belleğe çeşitli zararlar da verebilmektedir. Bu duruma geçmişin manipüle edilmiş yanlış kaynaklarla sunulması ve bu bilgilerin arşivsel değere ulaşması örnek teşkil edebilir. Bu durum kolektif bilgiden

ayrı olmayan bellek adına olguların doğruluğunu ve bilginin medya-iktidar ilişkisini sorgulatmaktadır.

Yazı, sözel kültürden yazılı kültüre geçiş açısından yeni bir dönüm noktası oluşturmuştur. Yazı belleğe yardımcı olmakla beraber imgeden de bağımsız olmamıştır. İmgelerin ve sözcüklerin bir anı tam olarak tasvir etmediği durumlar yeni anların kurgulanmasına yol açabilmektedir. “Sözcüklerle entrika çevirebilir, propaganda yapabilir, telkinde bulunabilirim; bu öyle bir özelliktir ki, dünyada yapılan her şeyi birbirine dolandırdığı gibi, sözcükleri de birbirine dolandırır.” (Adorno, 2014: 289).

Belleğin, toplumsal ilişkideki konumu, kimlik kavramı gibi kolektif yapıyı oluşturmasının yanı sıra günlük yaşamın sürdürülmesi için gerekli kıldığı bilgilerin önemi, çeşitli bellek yitimleri ile ortaya çıkmaktadır. Belleğe dair bir yitim geçmiş olduğu kadar geleceği de etkilemekte ve yaşamı çıkmaza sokabilmektedir. Kişilerin bellek kapasiteleri farklı olsa da var olan hatıralar dünü yad etmek kadar yarını kurmada da yardımcı olmaktadır. “Peki ama, hatırlanmayan bir hatıra nedir ki?” (Proust, 2005: 380). Bellek yitimi gerek nöral ağlarla ilişkili gerekse psişik ve travmatik olaylarla ilişkili olsa da, yaşamda yarattığı yıkım anımsamanın önemini ortaya koymaktadır. Bellek yitiminin geçmişe dönük olduğu durumlar gibi geleceğe dönük, amnezi vakaları da oluşabilmektedir. Amnezi; geçmiş, anıları değil de geleceği silmesi durumunda yeni hatıraların oluşumunu imkansız kılabilir. Epilepsi atakları dinmeyen Henry Gustav Molaison’un hipokampuslerinin alınması sonrasında yaşadığı ileriye dönük amnezi, günlük yaşamını yardımsız sürdüremeyecek bir hale getirmiştir. İleriye dönük amnezi, fiziksel travma ekseninde yaşanan geriye dönük bellek yitiminin aksine, eski hatıraları yerli yerinde bırakırken yemek yiyip yemediği, aç mı yoksa tok mu olduğu, biraz önce kullandığı nesnelerin yeri hakkında fikir sahibi olunamayan sonuçlara yol açmaktadır. İleriye dönük amnezi, bireye günlük ihtiyaçlarının hatırlatılmasını gerekli kılmaktadır. Molaison amneziden sonra gerçekleşen ailevi kayıpları tekrar tekrar yaşamakta ve ilk kez oluyormuşçasına yas tutmaktadır. Bu durum Borges’in unutmayan Funes karakterinin aksine, hatırlanmayan bir travmanın tekrarıyla acı vermektedir. Kişilik ve zeka üzerinde etki yaratmayan bu durum, aynada yaşanan

suretine yabancılaşma ve tekrar eden yitimle anımsamanın önemini vurgular niteliktedir (Quiroga, 2017: 60-61). “Belleğin yaşamlarımızı yapan şey olduğunu fark etmek için parça parça da olsa belleğimizi yitirmeye başlamamız gerekir. Belleksiz yaşam yaşam değildir. Belleğimiz; tutarlılığımız, aklımız, duygumuz hatta eylemimizdir. Onsuz birer hiçiz” (Luis Bunuel, aktaran Huyssen, 1999: 12).

2.2 Bellek Politikaları ve Yeniden Hatırlama

Üzerine yeni binlerce kaydın yapılabildiği bellekte, hatırlamanın yanı sıra unutma da gerçekleşmektedir. Belleğin, unutuşu ya da hatalı temsilleri merak ve inceleme konusu olmuştur. “...anılarımızın ne kadar kırılgan olduğunu ve yeniden pekiştirme sürecinde manipülasyona açık olduğunu göstermektedir; bir sorudaki tek bir kelimeyi değiştirmek bile yeterlidir” (Quiroga, 2017: 116). Belleğin müdahaleye açık yapısının fark edilmesi beraberinde bilinçli yönlendirmeleri getirmektedir. Belleğe müdahale yoluyla tarihten kopuş ya da kültürel tarihin reddi beraberinde, olguyla yüzleşmeden kaçışı getirmektedir. Belleğin müdahaleye açık yapısı özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısında, bilginin iktidarla olan ilişkisi gündeme gelmektedir (Mansfield, 2006: 69).

Huyssen unutuşun bireysel ve kolektif bellekte yarattığı yitimin yanı sıra duyarsızlaşmış bir hatırlamanın da altını çizmektedir. “Gelecek bizi unuttuğumuz için değil, gayet iyi anımsamamıza rağmen bu anılara uygun bir biçimde davranmadığımız için yargılayacaktır” (Huyssen, 1999: 35). Çeşitli mekanizmalar tarafından bilinçli bir bellek yitimi olan; ‘inkar ve unutuşun’ önüne geçmek adına yaratılan çeşitli temsil öğeleri, müdahale yoluyla veya istem dışı etkisini kaybedebilmektedir. Huyssen çeşitli müze ve abideleri bu temsil grupları içerine girebildiğine işaret etmektedir. Huyssen müze ve abidelerin kuruluştaki amaçlarında zamanla oluşan aşınmayı, bu kurumları unutma abideleri ya da görünmez abideler şekline getirdiğini belirtir. Geçmiş travmalara karşı bellek yitimine engel olmak isteyen bu anı mekanlarının sistemli yahut kendiliğinden oluşan işlevsel aşınmasına karşı temsil stratejileri gözden geçirilebilir, daha çarpıcı ve akılda kalıcı okumalar yaratılabilir (Huyssen, 1999: 14). Temsil

biçimleri belleğin olanaklarına dayansa da hatırlatma adına tercih edilecek yönelim, algılamada farklılık yaratabilir. İdeolojik bir kurgu yaratma ve aklanma adına, manipüle edilmiş tarih yazımı, arşiv kaynaklarına şüphe yaratırken bir yandan da hatırlamanın sürdürülebilirliği adına kolektif belleğin önemini vurgular. Belleğin unutmaya olan psişik gerekliliği ve anımsama- aktarma arzusunun çatışması ‘şimdinin’ de devreye girmesiyle yeniden düzenlenmiş anılar, yeni inşalar yaratabilmektedir.



Resim 6- “Denkmal für die ermordeten Juden Europas” Avrupalı Yahudi Soykırım Anıtı, Berlin

Tarih yazımında uygulanan bellek politikaları ve tarihte yer edinmesine izin verilmemiş hatta hatırlamaya ve anmaya dair baskılanmış olgular, kültürel ve politik korku mekanizmalarının kırılmasıyla, gün yüzüne çıkabilmektedir. Hatırlama ediminin bu karşı konulamaz gün yüzüne çıkma yetisini Beatriz Sarlo şu sözlerle belirtmekte: “Öznel koşullarda ve “normal” politikalar uygulandığında geçmiş her zaman bugüne döner” (Sarlo, 2012: 10). Belleğin yeniden inşasında devreye giren öznel anlatıda kimlik kavramı vurgulanmaktadır. Baskının gerek psişik düzeyde sonlanması gerekse korku ve sansür mekanizmalarının devreden çıkışıyla hatıralar ve olgular yeniden gün yüzüne çıkmaktadır. “...hatırlama ve ona eşlik eden suç ve yası ele alma gereği, aile içinde, kuşaklar arasında, bir kuşağın içinde ve politik kültürde aleniyetin, güvenin, bireyselliğin ve dayanışmanın koşuludur” (Schlink, 2012: 80).

2.3 Kolektif Bellek ve Toplumsal Suçun Nesiller Arası Aktarımı

Toplumun anımsama- unutuş biçimleri ve nesiller arasındaki aktarım motivasyonu değişkenlik gösterebildiği gibi temsilde de farklılıklar ortaya çıkabilmektedir. Sözel ve yazılı bellek aktarımının yanı sıra, bellek mekanları ve kültürel törenlerde toplumsal akışın devamlılığını sağlamaktadır. Anma ritüelleri, devamlılığın yanı sıra geçmişin unutulmadığını da sembolize edebilmektedir. Benzer bir yapı dini tören ve temsillerde de görülür, geçmişle olan ilişkinin devam ettirildiği ve aktarıldığı vurgulanır (Connerton, 2014: 123). Hatırlama üzerine yaratılan tüm bu figürler kolektif belleği kurduğu gibi kimlik kavramıyla da ilişkilendirilmektedir.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde Maurice Halbwachs tarafından oluşturulan kolektif bellek kavramı, belleğin oluşumu ve yeniden inşası sürecinde toplum, ulus gibi kavramların konumuna vurgu yapmaktadır. Halbwachs kolektif bellek kuramında, belleğin oluşumu adına, toplumsal ilişki ve aktarımın temel yapıtaşı olduğunu belirtir (Assmann, 2018: 43). Halbwachs kolektif bellekte, öznel anıların oluşumunu, postmemory kavramına benzer nitelikte aktarılmış söylemle oluşan hatıradan ayrı tutmamaktadır. Kolektif bellek kuramı, toplumsal grupla süren ilişkinin hatırlama ve unutma yönelimini etkilediğini savunmakta ve dahil olunan toplumsal gruptan ayrılışın anılarda silinmeye yol açabileceğinden bahsetmektedir. Topluluğa katılımı ile oluşan belleğin bu dinamik yapısı, duraksayan ilişki ile gerileyebilmektedir. Bütünüyle bireysel bir hafızanın mümkün olmayışından bahseden Halbwachs toplumsal ilişki ekseninde oluşan kolektif belleği vurgulamak adına şu ifadeleri kullanmaktadır: “Hayatımın seyri boyunca içinde yer aldığım ulusal grup, hatırladığımı söylediğim ama sadece gazetelerden ya da olaylara doğrudan karışmış olanların tanıklıklarından bildiğim bir takım olayların tiyatrosudur” (Halbwachs, 2017: 46).

Kolektif belleğin nesiller arasındaki aktarımında devreye giren kültürel fark ve jenerasyon değişimi, anılarda yeni anlatılar oluşabilmektedir. Belleğin oluşması ve tetiklenmesinde, boşlukların dolması ve yeniden inşa edilebilmesi için kolektif belleğe ihtiyaç duyulabilmektedir. Belleklerde oluşan ortak hatırlayışın, toplumsal çevre ve

kültürle ilişkisini Halbwachs üzerinden Assmann şu sözlerle ifade etmektedir. “Kuşkusuz toplumlara “ait” bir bellek yoktur ama toplumlar üyelerinin belleğini belirler. En kişisel anılar bile sadece sosyal grupların iletişimi üzerinden oluşur. Sadece başkalarından öğrendiklerimizi hatırlamayız, aynı zamanda onların anlattıklarını, anlamlı diye vurguladıklarını ve yansıttıklarını da hatırlarız” (Assmann, 2018: 44).

Kolektif belleğe karşı bilinçli bir kesinti yaratımı, bellek kavramının ulus ve kimlik ile ilişkisini ortaya koymaktadır. Asimilasyon ve kültürün reddi gibi bellek politikaları, iktidar politikalarına karşı örgütlenmeyi doğurmaktadır. Bu gibi politikalar, Maurice Halbwachs’ın toplumsal grup ve bellek ilişkisinin gereksinimi fikriyle ele alınacak olursa, yapılan müdahale toplumsal grubu ya da belleğini silerek kimliksiz kılabilecektir (Halbwachs, 2017: 11-13). Hatırlama, unutma ve reddetme üzerine yapılan bu politik müdahaleler geçmiş, kimi zaman gururlanılan kimi zamansa yüzleşilmesi gereken bir alana dönüştürmektedir. Yüzleşmenin gerekliliği, tarihten kopuşla ve sansür mekanizmasıyla ertelenebilse de olguların belleklerdeki yeri itibarıyla yeniden gün yüzüne çıkmaktadır.

2.3.1 Yapay Bellekler ve Toplumsal Hatırlamaya Olan Etkisi

Susan Sontag “fotoğraf toplamak dünyayı biriktirmektir” der (Sontag, 2008: 2)

Kaydetme, hatırlama ve unutma üzerine olan bellek her ne kadar yüksek bir kapasiteye sahip olsa da ölüm; yaşanan ve kaydedilen herşeyi silmekte, insan öğrendiklerini aktarmak ve akıp giden zaman içinde var olduğunu ispatlamak istemektedir. Koruma ve kaydetme motivasyonu, ilerleyen teknoloji ile belleğin yanı sıra yeni kayıt alanları oluşturmaktadır. Kültürel aktarım güdüsü, gelişen yapay bellekler ekseninde biçimsel değişimlere uğrayabilmektedir. Kültürün sözel aktarımı üzerine ilk kırılma noktası milat öncesinde yazı ile başlamaktadır. Hatırlama ve hatırlatma üzerine belleğe yardımcı ilk unsur olan yazı, tarihsel sürekliliğin devamı adına etkin bir kaynak niteliği taşımaktadır. İlerleyen teknoloji ile birlikte insan etkinliklerine ve yetilerine dair temsil isteği artmakta, yeni medyalar çıkmaktadır.

Yapay bellekle ilgili bir diğer durum ise insan belleğinin olgular üzerinde yeni biçimlemeler oluşturma yetisine sahip olmayaşdır. Bu sebeple alanıyla sınırlı ve soyut düşünmeden yoksun olan yapay bellek, olguların kaydı değiştirilmediği müddetçe geçmiş ilk hali ile sunmaktadır. Yazı, tarihsel gelişime katkı sağlamakta ve matbaanın icadı ile birlikte bilgiye ulaşımı kolaylaştırmaktadır. Matbaa ile birlikte yaygınlaşan kitap, okur yazarlığın artmasına ve artan bilgi düzeyiyle köklü tarihsel kırılmalara da yol açmaktadır.

Yaşam süresiyle sınırlı kalan belleğe ilk yardımcı yapay bellek olan yazı, içinde çeşitli çizimleri de barındırmaktadır. Yazının bulunuşu, hatırlamaya dolasıyla belleğe yarar mı yoksa zarar mı verdiği sorgulatmıştır. Belleği tanımlama adına düşünürler tarafından çeşitli metaforlar üretilmiştir. İlerleyen teknolojik gelişmeler belleği daha iyi tanımlayan metaforlar yaratmaktadır. Bellek kimi zaman kuşhane kimi zaman kasa kimi zamansa balmumu tablet ve nice yeni metafora benzetilmiştir (Draaisma, 2014: 19-20).

“Doğadan veya teknolojiden, organik veya yapay süreçlerden alınmış bütün bu metaforlar kendi bellek perspektiflerini oluşturmuştur. Sokrates, Theatetus’la belleklerin güvenilirliği konusunu tartışırken, belleği çok yumuşak ve cıvık bir balmumu tablete benzetmiş, Freud ise, yüzeyde hatıra izi olmasada bu yüzeyin altında silinmeyecek şekilde depolanmış derin hatıra katmanları olduğuna işaret etmek için yazboz tahtası metaforunu kullanmıştır. Aquinolu Tommaso’nun yardımcısı Reginald, ustasının belleğini kutsal bir kitap gibi görüyordu, hekim-sanatçı Carus ise belleği büyük bir labirente benzetmiştir. Bunlar vurgu farklılıkları değildir sadece; metaforlarla anılan bellek tarihi bize sürekli farklı bellek türlerini gösterir” (Draaisma, 2014: 20).



Resim 7- Balmumu tablet: Girit Phaistos Diski A yüzeyi

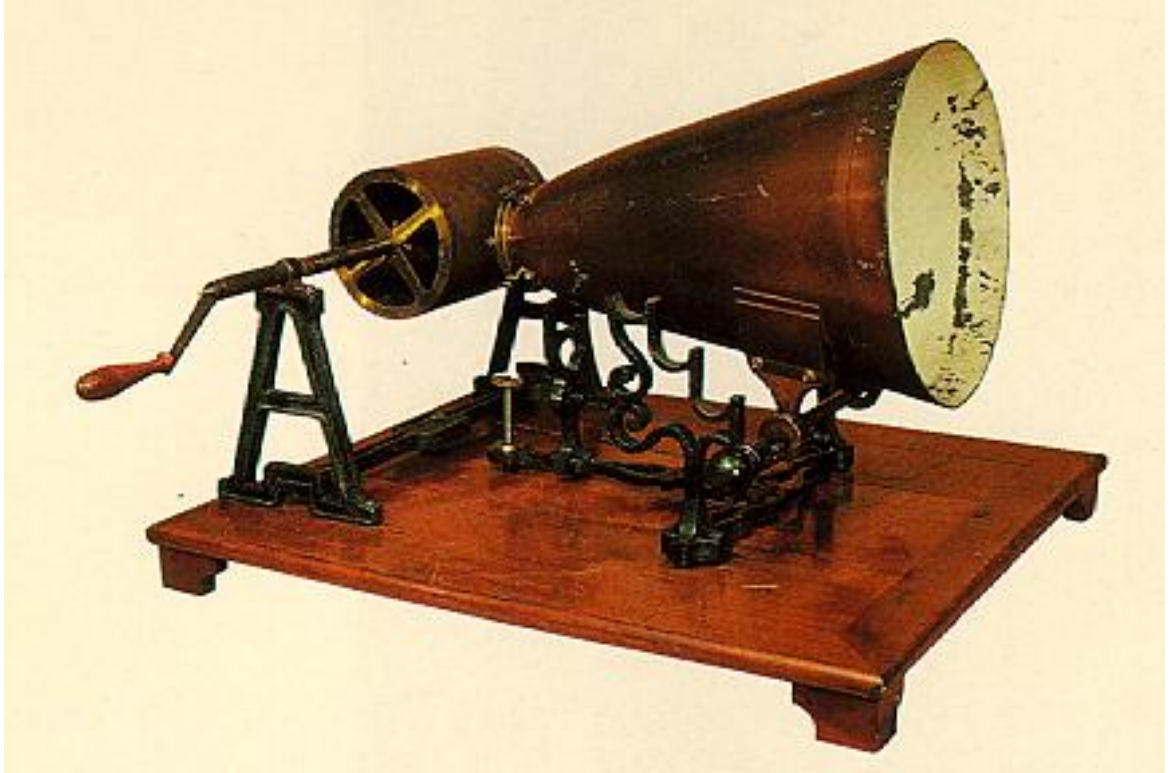
İnsan belleği ve kağıda yazılan yazı arasında benzerlik olduğu kadar farklılıklar da bulunmaktadır. Kağıt üzerindeki yazı kesin net, değişmez bir hatıra yaratırken kağıdın alanıyla sınırlı kalmaktadır, insan zihni ise büyük bir kayıt kapasiteye sahip ama unutmaya da meyillidir. Yazının ve kitabın bellek adına sunduğu durum çağlar arasında farklı nitelikler almıştır. Kimi zaman yazma eylemi ve yazılı olan, belleği hatırlama zahmetinden kurtaracak bir unsur olarak bir anlamda dışsallaşan bir bellek niteliğinde görülürken kimi zamanda öğrenmeye ve hatırlamaya yardımcı bir unsur olarak görülmektedir. Eski tarihlerde, kağıda bir şey yazmanın amacı daha çok o bilgiyi ezberleyene kadar unutmamak amacı taşıırken günümüzde ise lazım olacağı anı amaçlamaktadır. Biz bugün, bilgiyi yazana dek hatırlamaya çalışırken eski kuşaklar daha iyi hatırlamak için yazmayı planlamaktalardı. Geçmiş ve bugün arasında

yazmanın anlamında oluşan fark, eski kuşakların bilgiyi hafızasına kaydetmek istemesi ve bu sayede hep yanlarında taşıyabilme arzusudur. Günümüz bireylerinde ise daha çok ihtiyaç anında yararlanmak üzere ulaşılabilecek bir bilgi, zihne kaydetmeye yeğlenmektedir. Bugün hala geçmiş kuşakların bilgiyi bellekte taşıma isteğinin devamı dinlerde, kutsal kitabı ezberleme isteğinde devam etmektedir (Draaisma, 2014: 58-59). Freud hafıza ve yazı arasındaki ilişki için şu cümleleri kurmuştur.

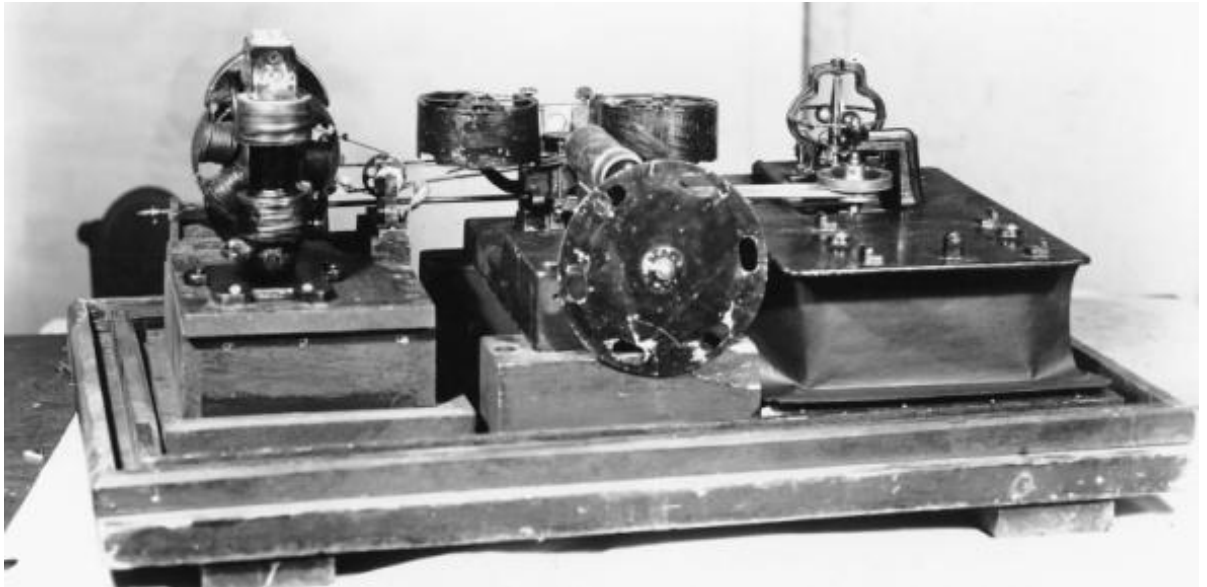
“... hafızama güvenmediğim zamanlar kaleme kağıda başvururum. Böylece kağıt hafızamın dışsal bir parçası haline gelir ve aksi takdirde yanımda görünmez bir biçimde taşıyacağım birtakım şeyleri o taşır. Bir kağıda bir şeyler yazarken, “gerçek belleğimin içinde maruz kalabileceği muhtemel tahrifatlardan” uzak, sağlam bir “hatıra”ya sahip olacağımdan emin olarak yazarım” (Draaisma, 2014: 25).

Matbağanın icadından sonra kitabın taşıdığı değer ve yazı, imge birlikteliği üzerine değişimler görülmektedir. Yazıdan sonra yeni bir dönüm noktası olan fotoğraf, bir yapay bellek ve hafıza tetikleyicisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Fotoğraf çıktığı dönemde “hafızası olan bir ayna” olarak tanımlanmıştır (Draaisma, 2014: 103).

Bugün manipule edilebilir bir halde kullanılabilir olsa da fotoğraf sağlam bir görsel veri sağlamaktadır. Ardından gelen fonografin icadı ise ses kaydını mümkün kılmış ve yeni bir yapay bellek ortaya çıkmıştır. Fonografin beraberinde getirdiği yenilik sesin zaman ve mekan içerisinde taşınabilir bir niteliğe bürünmesidir. Kayıt imkanı bulabilen ses, bir anlamda geçici bir sanat dalı olarak görülen müziği seslendiren kişinin yaşam süresinin dışına taşımaktadır. Ardından ise ses görüntü ve hareketi birleştiren sinemotograf ortaya çıkmıştır (Draaisma, 2014: 13).



Resim 8- Fonoğraf; bu icadın önemi sesin kaydedilmesini mümkün kılmasıyla bir anlamda geçici bir sanat olarak görülen müziğin aktarımıdır.



Resim 9- Sinematograf; belleği tarif eden bir metafor olarak kullanılmıştır

“Camera obscura gözlerdeki görsel işlemler için fiziksel bir model sunan optik bir alettir. Bir bellek metaforu olarak değişim ve eşitlenmeyi tasvir edebilirdi ama imgelerin kalıcı bir biçimde kaydedilişlerini değil öte yandan fotoğrafçılıktaki kimyasal işlemler, retinaya yansımayanlardan sonra görsel uyaranların geçtikleri işlemelere, beyin tarafından “işlenmelerine ve bellek tarafından özümsemelerine mükemmelen uyan bir analogiydi Wendell Holmesun fotoğraflarla ilgili olarak kullandığı belleği olan ayna metaforu psikoloji teorisinde yüzseksen derecelik bir değişime uğramıştır.1839 dan sonra insan belleği görsel deneyimleri kaydetmeye ve yeniden hazır bir fotoğraf levhası haline gelmiştir” (Draaisma, 2014: 165).

Bellek, sözel kültürle nesilden nesile aktarılsa da en nihayetinde ölür. Kaydetmeye, hatırlamaya olduğu kadar unutmaya da meyilli ve ölümlü olan bellek kendisine daha kalıcı ve objektif veriler aramaktadır. Maddi bir imge olan resmin yanı sıra ortaya çıkan fotoğraf, imge dünyasıyla hızlıca etkileşime girmektedir.

“Fotoğrafın başladığı dönemleri saran sis matbaanın başlangıcına çöreklenmiş sis kadar yoğun değildir; matbaanın icadında olduğundan daha belirgin olan şey, bu icadın saatinin gelip çatmış ve birden çok kişi tarafından hissedilmiş olduğudur; birbirinden bağımsız, en azından Leonardo’dan beri bilinen camera obsura’nın resimlerini tespit etme yolundaki aynı amaca doğru ilerleyen adamlar söz konusudur. Bu amaca beş yıllık uğraşmadan sonra Niepce und Dagurre aynı zamanda ulaştıklarında devlet işe karışıyor” (Benjamin, 2013: 11).

Tarihin ilk fotoğrafı emekli bir subay olan Joseph Nicéphore Niepce tarafından 1826 yazında çekilmiştir. Fotoğraf zift ile sabitlenmiş ve oldukça flu bir görüntü elde edilmiştir. Çektiği fotoğrafa güneş çizimi anlamına gelen ‘heliograph’ adını vermiştir. Bu fotoğrafa yansıyan görüntü ise bir çatıdaki güvercin yuvasıdır (Draaisma, 2014: 155). Oldukça belirsiz olan görüntüde siyah beyaz zıtlığı ön plandayken fotoğraf ayrıntılardan yoksundur.



Resim 10-Joseph Nicephore Niepce, “Pencereden Manzara”, 1826



Resim 11- Louis Jacques Mande Doguerreun, “Stil Life”, 1837

Yazı yoluyla yapılabilecek bir imge betimlemesine nazaran fotoğrafın ortaya koyduğu nitelik ve zamanın değiştirdiği görünüm üzerine Baudrillard şu cümleleri kurmaktadır;

“Fotoğrafın şaşırtıcı gücü, yazının gücünün çok ötesindedir. Fotoğraflaşan her nesne basitçe her şeyin kayboluşundan arta kalan izdir. Bu, kavranamaz bir karmaşa içindeki- dünyadan arta kalandan çekilmiş, dünyadan arta kalanda namevcut- dönüşümlerden sonra fotoğraflanan, sadece şu ya da bu nesnenin yanılmalı projeler dünyası için neredeyse nihai bir çözüm ve neredeyse mükemmel bir suçtur (Baudrillard, 2013: 99).

Buluşların mümkün kıldığı yeni temsil alanları, tarihsel süreklilik ve aktarımın yanı sıra, etkinliği ortaya koyanın (fonoğrafta olduğu gibi) kaydedilebilmesidir. İlerleyen teknoloji beraberinde bu mecraların daha genele yayılmasına olanak sağlamaktadır. Bu durum beraberinde kitap ve matbaa ilişkisinde olduğu gibi değer kayıpları ya da yeni değerler yaratabilmektedir.

2.3.2 Yapay Bellek Aracılığıyla Oluşan Matem: Postmortem

İlerleyen teknolojinin getirdiği yapay bellekler, belleğe dair edimlerle kurduğu ilişki kadar yeni kavram ve ritüeller de oluşturmaktadır. Yapay bellekler kimi zaman belleğe alternatif niteliğiyle, ortadan kaldırdığı sözel anlatı ve temsil biçimleri bulundurmasına karşın hatırlamaya dair yeni törenler de yaratmaktadır. Bu yeni törenlerden biri olan postmortem, yitimin beraberinde gelebilecek olan unutma edimine karşı direnç, koruma ve saklama konusunda etkin rol oynamaktadır. Fotoğrafla birlikte 19. yüzyılda ortaya çıkan yeni bir yas ritüeli olan postmortem kavramı, hatırlama ve yad etme konusunda bugün etkisini kaybetse de belli bir coğrafyada önemli saklama motivasyonu yaratmıştır.



Resim 12- 19. yüzyılda çekilmiş postmortem aile fotoğrafı

Kültürel farklılıklar hayatın her alanında kendisini göstermektedir. Yeryüzünün farklı noktalarındaki saygı, saygısızlık, anma, kınama gibi birçok davranış farklılık gösterebilmektedir. Bazen aynı durum farklı toplumlar için anlamsız ya da saygı duyulması olabilmektedir. Özellikle on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda Avrupa’da çıkan ve Amerika’ya da yayılan bir yas ritüeli olan “postmortem” ölüm ve yaşam arasında oluşturduğu karmaşa ile oldukça ürpertici olmaktadır. Kavram ölümün varoluşsal muğlaklığından ziyade yaşayan bireylerde oluşturduğu travmatik an itibari ile

öne çıkmaktadır. Fotoğrafın yeni bir buluş olması ve makinelerin yaygın olmayışı halkın genel kısmının yaşarken bir fotoğrafının olmamasına nedendir. Belki yaşam esnasında çekilmiş bir fotoğraf bulunsa bu gelenek ortaya çıkmayabilir ya da günümüzde fotoğraf yaygınlaşmasaydı gelenek devam edebilirdi. Burada amaçlanan durum bir ölüm belgesi niteliği taşıyan bir fotoğraf elde etmek olsaydı dönemin fotoğraf, albüm ve çerçevelerinde görmek pek mümkün olmayabilirdi. En güçlü fotoğraflık hafızalarda bile zamanla unutulmuş ayrıntılar yitirilenlerde gitgide silikleşen bir portre yaratmaktadır. Postmortem fotoğraf ritüeli belleğin ölümlülüğü ve daha çok unutulmasına duyulan kaygı ile ortaya çıkmış olabilir. Zaman geçtikçe silikleşecek hatıra ve eksik kalan parçaları tamamlamak adına belki de fotoğraflanan kişinin etrafı, eşyaları ile bezenmektedir. Ölümün getirdiği donuk bakışlar, katılaştan yüz yaşamdaki ifadeyi tekrar veremeyecek olsa da sevdiği nesneler ve en güzel kıyafetleriyle fotoğraflanan beden neleri sevdiği hakkında hafızaları tetikleyebilmektedir.



Resim 13- 19. yüzyıla ait anonim postmortem fotoğraf



Resim 14- 19. yüzyıla ait anonim postmortem fotoğraf

Salgın hastalıklar, savaşlar gibi sebepler çocuk, bebek ve genç ölümlerinin çokça görüldüğü 19. yüzyıl, yeni çıkan bu yas ritüelini oldukça doğal karşılamıştır. Postmortem fotoğraflar nadiren de olsa karşımıza evin ölen evcil hayvanlarıyla da çıkmaktadır. Postmortem fotoğraflarda ölüyü mümkün olduğunca canlıymışçasına gösterilmeye çalışılmaktadır. Ölü beden en güzel kıyafetleri giydirilmiş ve süslenmiş halde fotoğraflanmaktadır. Ama ölü ve yaşayan insanların bir arada çekilmiş olduğu fotoğraflarda ölüyü ele veren birkaç unsur gözden kaçmamaktadır. Bunlar dönemin makinelerinin pozlama sürelerinin uzun olmasından kaynaklı yaşayan bireylerin hareketin etkisiyle flu, cansız bedenlerin ise net çıkmasına yol açmaktadır. Bunun yanı sıra gözleri oldukça açık ve tek bir noktaya bakan bedenlerinde cansız olduğu anlaşılmaktadır. Geçip giden zaman ve yitirilen hatıralarla dolu postmortem fotoğraflar melankoli ve nostalji yüklüdür.



Resim 15- 19. yüzyıla ait Fransız bir postmortem fotoğraf, R. Dechavannes

2.4 Nostalji, Kültürel Değişim ve Yitim Stratejileri

“Bu kara güneş nereden gelmektedir? Beni suskunluğa, her şeyden el etek çekmeye, toprağa, yatağa çivileyen görünmez ve ağır ışınlar hangi duygusuz galaksiden gelmektedir?” (Kristeva, 1994: 49).

“Nostalji -nostos (eve dönüş) ve algia (özlem), nostalgia- artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir” (Boym, 2009: 14). Sanılanın aksine nostalji şairane, edebi, felsefi ya da bir sanat terimi olarak ortaya çıkmamıştır. “Bu sözcüğü ilk olarak İsviçreli ihtiraslı doktor Johannes Hofer 1968’de yazdığı tıp tezinde kullanılmıştır” (Boym, 2009: 25). Sıla özleminden doğan nostalji ruha ve bunun yanı sıra bedene oldukça ciddi fiziksel zararlar vermektedir. Savaşa giden askerlerden öğrencilere, mültecilerden göçmenlere kadar yerinden, yurdundan olmuş ve yeni evini benimseyememiş tüm bireyleri etkisi altına almaktadır. Yer değiştirme ve yitirme ile ortaya çıkan nostalji; depresyon, hayaller görme, sesler duyma gibi psikolojik

etkilerinin yanı sıra birçok fizyolojik rahatsızlığa da yol açmaktadır. Bu fizyolojik rahatsızlıklar arasında akciğerde patolojik değişiklikler, zafiyet, beyin iltihaplanması gibi ciddi bulgular yer almaktadır. Kolera ve tüberküloz gibi hastalıklara yakalanan bireylerde daha önce nostalji belirtileri gözlemlenmiştir. 17. yüzyıl doktorları nostaljiyi tedavi edilebilir bir rahatsızlık olarak görmüşlerdir. İsviçreli doktorlar nostalji belirtilerinin afyon, sülük ve Alp Dağları'na seyahatle geçebileceğine inanmaktalardı. 18. yüzyıla gelindiğinde ise nostaljinin her zaman eve dönüş ile iyileşmediği görülmüştür. Doktorlar hastalığın tam olarak neden kaynaklandığını bulamamışlardır. 19. yüzyıl doktorları nostaljinin tıptaki ve bilimdeki ilerleme sayesinde geçeceğine inanmış ve nostaljinin belirtileri tüberkülozla karıştırmıştır. Ne yazık ki tüberkülozun tedavisi bulunmuş ama nostaljininki bulunamamıştır. Nostalji 20.yüzyıla gelindiğinde son olarak tıbbi anlamda İsrail'de incelenmiş ve artık doktorlar yerine bu hastalığı araştırma görevi şair, filozof ve sanatçılara geçmiştir (Boym, 2009: 26-31). Nostalji kavramının çıkışı, tıp terimi oluşu ve yarattığı tahribat, kavramın bugünkü kullanımıyla olan farkını ortaya koymaktadır.

Kullanmakta olduğumuz bazı sözcüklerin zaman içerisinde yeni kullanılışı, anlam kaymasına uğraması o sözcük için nesiller arasında farklılık yaratmaktadır. Nostalji kelimesi de buna örnektir. 17. yüzyılda tıp terimi olarak ortaya çıkan nostalji, bugün geçmişe özlem duygusunu tanımlamak için kullanılmaktadır (Boym, 2009: 25). Bu özlem, her zaman tatlı bir romantizm hissi yaratmayıp bazen acıya sebep olabilmektedir. Hafızadan ayrı düşünülemeyecek olan nostalji kavramı kişisel ve kolektif bellek arasında gidip gelmektedir. Nostaljide özlem duygusu kolektif, özlenen şey ise öznel olmaktadır. Belleğimizde yer alan hatıralar, unutilanlar ve hiçbir zaman unutulmayacak olan anılar bireylerin geçmişleriyle olan en büyük bağıni oluşturmaktadır. Nostalji kavramı günümüzde daha çok yaşanmışlıkla ilişkilendirilmekte, yaşlı bireylerin genç oldukları zaman, mekan ve kişilere olan özlemi akla gelmektedir. Oysa ki nostalji teriminin ortaya çıkışı asker, öğrenci, işçi gibi tam da gençlik çağlarında olan kişilerde ve çok da eski olmayan yaşamlarına dair ortaya çıkmış bir yer değiştirme ve yitirme duygusudur. Yitirme ve yer değiştirmeye ortaya çıkan tüm semptomlar başlanan ve özlenen yer olan eve dönüşle her zaman son

bulamamaktadır. Dönüşte karşılaşılacak ev ya da eve dönen eskiden olduğu gibi olmayacaktır. Nostaljinin bu durumu mekan özleminin yanı sıra zaman özlemine de ortaya koymaktadır (Boym, 2009: 26).

Bugün hayatımızın her alanında karşımıza çıkabilen ‘nostalji’ geçmişe duyulan özlemden sanatla ilişkisine, geçmişi bugünün bireyleri için yeniden üreten pazar alanına, din ve siyaset propagandasına kadar geniş bir alanda yer almaktadır. Geçmiş kendi amaçları için kullanan oluşumlar geçmişin bugüne kıyasla olan ideal olma söylemini kullanmakta ve yeniden kurulacak ‘altın çağı’ vaat etmektedir. Çağın ve geleceğin getirdiği tüm zorluk ve karmaşadan kaçmak isteyen, değerlerini kaybetmekten korkan bireyler bu nostaljik söylemlerde daha basit ve samimi olanı bulduğu duygusunu hissedebilmektedir. Nostalji özellikle yerinden yurdundan olmuş bireyleri etkisi altına alabilmektedir. Bu özlem göçmenlerden öğrencilere, mültecilerden askerlere kadar yerinden yurdundan olan bireyleri etkisi altına almaktadır. Hep bir geçmiş özlemi olarak anılan nostaljiyi aslında ne kadar tanıdığımız ise bir muammadır. Nostaljiyi benzerlikler gösterdiği melankoliden ayıran en önemli nokta, nostaljinin bireysel değil toplumsal bir özellikte olmasıdır. Nostalji bireysel ve toplumsal hafıza arasında yer almaktadır.

“Çoğu zaman insan sevmezlerle karıştırılan melankolikler, aslında insanlık için büyük umutları olan ütöpik hayalcilerdir. Bu bakımdan, melankoli bir aydın hastalığı ve duygusu, Hamletvari bir kuşku, eleştirel aklın bir yan ürünüydü; melankolide duygu ile düşünce, tin ile madde, ruh ile beden sürekli çatışma halindeydi. Keşişlerin ve filozofların hastalığı olarak görülen melankolinin aksine, nostalji, evlerinden çok uzağa sürüklenmiş olan askerlerle denizcileri ve ayrıca şehirlere taşınmaya başlayan birçok köylüyü etkileme tehdidini içinde barındıran daha “demokratik” bir hastalıktı. Nostalji yalnızca bireysel bir endişe değil modernliğin çelişkilerini açığa çıkaran ve çok büyük siyasi önem kazanmış, halka yönelik bir tehditti” (Boym, 2009: 28).

Charles Maier nostalji için şöyle der “sanat için kiç ne ise hafıza içinde nostalji odur” (Maier, aktaran Boym, 2009: 15). İlerleyen zaman ve getirdiklerinin değiştirdiği kültür karşısında değerlerini kaybetmekten korkan birey nostaljiye tutunmaktadır. Bu gibi durumların fark edilmesi bugün nostaljinin birçok alanda kendini göstermesi olarak karşılık bulmaktadır. Siyasette yeniden kurucu nostalji, değerleri korumak ve eski üst

gücü yeniden kurmaktan bahsetmektedir. İlerlemeye, değişen değerlere ayak uyduramayan ve samimiyetine inanmayan birey, kaçışı belki de kaçabileceği tek yer olan geçmişte arayabilir. Nostalji bize keskin sınırlar koymamaktadır. Duyacağımız özlemin düne, bugüne ya da yarına hatta ait olmadığımız alanlara ve zamanlara olmasına karışmamaktadır. Birey bir anlamda kendine ütöpik bir dünya kurmak ister ve fizik yasalarına uymak zorunda değildir. Özlemin aidiyeti konusunda da sınırlar yoktur hiç yaşanmamış bir eve de nostalji duyulabilmektedir. Bireyler farkında olmasa da çoğunlukla geçmişe bazen geleceğe daha nadiren de yaşadığı an üzerine düşünmektedir (Boym, 2009: 16-18).

Günümüzde nostalji; sinemadan müziğe, tasarımdan mimariye kadar birçok alanda kullanılmakta, kimi zaman bir medya ve pazarlama aracı olarak tercih edilmektedir. Nostaljinin bir pazarlama alanı olması, geçmişini arzulayan birey için dünde olanı bugün yeniden üretilen bir meta haline getirilmiştir.

“Değişimin ve belirsizliğin yarattığı kaotik ortam, kişilerin bilgi ve becerilerini kaybetmelerine sebep olmaktadır. Kişilere yaşam pratiği kazandıran ritüellerin, değerlerin ve teknolojilerin yok oluşu travmalara ve kimlik kayıplarına yol açmaktadır. Böyle kopuşlar, kişilerde iyi bildikleri mekanlara, eşyalara ve anılara sarılma ihtiyacını ve nostalji duygusunu harekete geçirmektedir. Tüketim toplumu bireyi, tüketerek ihtiyaçlarını karşılarken, hem kimlik edinmekte hem de manevi doyuma ulaşmaktadır” (Altuntuğ, 2011: 25).

Eski kuşakların yaşam tarzı, müzikleri ve akımları yeni kuşaklar tarafından ilgiyle karşılanmış bir sektör olarak halini almaktadır. Dönemin koşulları ve baskısı altında çıkan marjinal oluşumlar günümüzde tekrar canlandırılmak istense de koşulların farklı olmasından dolayı inandırıcı olmaktan çok, hoş bir özlem olarak kalmaktadır. Nostalji her zaman geri dönmek istenen bir ev olmamış, bazense gidilmek istenen bir zaman halini almıştır. Ne yazık ki akıp giden zamanda geriye gitmek mümkün değildir.

“Reklam özünde özlem uyandırıcı bir şeydir. Geçmişini geleceğe satmaktır görevi. Kendi söylediklerinin ölçüsünü kendisi tutturamaz. Bu yüzden nitelikle ilgili her reklam ister istemez geriye dönüşlüdür, gelenekseldir. Bütünüyle çağdaş bir dil kullanacak olsa, reklam hem kendine güvenini, hem de inandırıcılığını yitirir” (Berger, 2011: 139).



Resim 16- 1985 Yapımı “Geleceğe Dönüş” filminden bir kare

“Geleceği görmek için geriye gidiyorum” (Berger, 2016: 218).

Birey; günümüz zorluklarından, git gide kaybolan ve kirlenen doğadan kaçmak istemekte ve daha fazla değerlere sahip olan basit bir hayatı arzulamaktadır. Bu durumu fark eden sadece endüstri ve sanat olmamış aynı zamanda siyaset de nostaljiyi bir propaganda alanına dönüştürmüştür. Yeniden kurma üzerine olan bu siyasi propagandalar hep geçmişte kaybolan değerlerin daha üstün olduğu altın çağları vurgulamışlardır. İdealize edilen nostaljinin siyasi diktalar ve dini propagandalar tarafından kullanımında kitlelere sıklıkla kaybolan değerler vurgulanmış ve komplo teorileri yaratılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
BELİRSİZ VE MUĞLAK KAVRAMLARINI İFADE ARACI OLARAK
KULLANAN SANATÇILAR

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BELİRSİZ VE MUĞLAK KAVRAMLARINI İFADE ARACI OLARAK KULLANAN SANATÇILAR

Toplumsal kırılma anları ve bu anların toplum ve birey üzerinde oluşturduğu değişimin dışa yansımaları, kültür ve zamanla ilişkili olarak farklılık gösterebilmektedir. Güncel ya da tarihsel olgular çeşitli nedenlerden ötürü baskılansa da zaman içerisinde uygun düzlemde yeniden gün yüzüne çıkabilmektedir. İlerleyen teknolojik gelişim yeni kayıt mekanizmaları ve temsilleri sunmaktadır. Sanat pratiğinin de etkinlikleri arasında yer alan kaydetme motivasyonu etkin ve bağımsız bir yüzleşme alanı sunmaktadır. Biçim üzerine yapılan deformasyonlar, ortaya çıkan anlam ve bu bozuma yönelmenin sebeplerini irdelerken sanatçıların yaşadığı zaman dilimi ve bu süreçte gerçekleşen toplumsal travmaları da incelemek gerekmektedir.

“Değer yargıları yerleşik değildir: Her zaman yeniden düzenlenen yaratılar, yeniden ifade edilen toplumsal anlamlar ve yeniden yönlendirilen bir kültürel sermaye vardır” (Foster, 2017: 14). Bilginin kaynağının ve değişkenliğinin yarattığı kuşku, muğlak ve belirsiz bir anlatım biçimiyle temsil edilebilmektedir. İmgenin oluşumundaki belirsizleşen formel bozum, kavramların değişkenliği ve unutma edimiyle örtüşmektedir. Belirsizleşen form ve içeriğe dair kesin bir yargının sunulmayışı, görüntü ve içerik adına birden çok anlamın ortaya çıkmasına, yeni okumalara olanak sağlamaktadır. Ortaya konulan üretimler, zamanla değişecek olan izleyici kitlesi ve kavramların toplumsal tanımıyla farklılık gösterecek, yeni sorulara yol açabilecektir. Schlink, suçun geçmişin yanı sıra bugüne olan etkisini vurgulamaktadır.

“Suç daima geçmişte kalana ilişkindir. Suçun yalnızca tek tek insanların geçmişteki davranışlarına değil, geçmişe ilişkin oluşu ve tarihin belli bir dönemini tamamen ve üstüne o dönemin ardından gelen bugünü de karartması, Nazi Almanyası sonrası döneme özgü bir tecrübedir. Yahudi Soykırımı’nın karanlık gölgesi geniş bir alana yayılır ve geçmişe ilişkin suç konusunun kuşakları aşarak sürekli gündeme gelmesine neden olmuştur” (Schlink, 2012: 13).

Suçun baskılanmayla kapanmayan hali, geçmiş travmaların beklenmedik anlarda ve mecralarda yeniden ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Gerhard Richter ve Luc Tuymans'ın, olguları oluşundan yıllar sonra yeniden ele alışı geçmişin yeniden belirişinin örnekleri arasındadır.

3.1 Gerhard Richter'in Yaşamı ve Sanat Anlayışına Olan Etkisi Bağlamında Baader-Meinhof Serisinin İncelenmesi

1932 yılında Almanya'nın Dresden kentinde doğan Gerhard Richter, çocukluk yıllarını 2. Dünya Savaşı sürecinde geçirmiştir. Savaşın genel yapısının yanı sıra savaş esnasında Nazi Almanya'sında uygulanan, yaşam hakkını hiçe sayan sözde soy ıslahı 'öjeni' politikası nedeniyle ailevi kayıp yaşaması da Richter'in savaş travmaları arasındadır. Nasyonal Sosyalist Parti'nin savaş esnasındaki uygulamaları sırasında yaşanan trajediler Richter'in ideolojilere karşı duyduğu şüphenin temelini oluşturur. Amcası Rudi'nin savaşta ölümü ve akıl hastası olan teyzesinin Naziler tarafından öldürülüşü Richter'de derin izler bırakır. İlerleyen süreçte dine karşı olan inancını da kaybetmesi tüm ideolojik oluşumlara şüphe ile bakmasına sebep olmuştur (Khanacademy, <https://tr.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/a/gerhard-richter-uncle-rudi>). Richter 1962 yılında fotoğraf referanslarına dayanan, çalışmaların genelinde gri rengin hakim olduğu ve görüntüyü belirsizleştirdiği, bulanıklaştırdığı resimlerini "foto resim" olarak adlandırmaktadır. Foto resimlerinde gri renge kayıtsızlık, görüntüyü yönlendiren fikir yokluğu, nötrlük gibi anlamları atfetmektedir. Gri rengin dönemin aile albümü, televizyon, gazete ve dergi gibi görsel mecraları içerisindeki yerinden ilham alan Richter griyi; sessiz kalma ve umutsuzluk için ideal bir renk olarak nitelendirmektedir (Obrist, 2009: 478). "Gri hiçbir şey ifade etmez; ne duyguları ne de çağrışımları: gerçekten ne görünür ne de görünmezdir" (Obrist, 2009: 92).

Belirsiz görüntü için Richter, belirsizleşen görüntü içerisinde bulanamayacak hiçbir şeyi görmediğini söylemiş, kesin sınırlarla oluşturulmuş bir resme karşın çok

daha fazla şeyin görülebileceği fikrini belirtmiştir (Obrist, 2009: 81). Richter resimlerindeki bulanıklaştırma metodunun içeriğin geçiciliğini mi ifade ettiği yoksa mekanik bir kayıt kusuruna mı işaret ettiği sorusuna yanıt olarak; “Gerçeğe dair kendi gerçekliğimle olan ilişkimden daha açık bir ifade veremezdim; belirsizlik, geçicilik, eksiklik ya da her neyse onunla ilgili çok şey var” (Obrist, 2009: 60) cevabını vermektedir. Richter resme şahsi yorumlar eklemekten kaçınmakta; bulanıklaştırma, silme gibi müdahalelerle resmi odaksız kılmayı hedeflemektedir. Bu durum ortaya Richter’in herhangi bir vurgu vasıtasıyla yönlendirmede bulunmak istemeyişine de karşılık gelmekte, tarafsız bir hatırlatış temsili oluşturmaktadır. Richter resimdeki her şeyi eşit derecede önemli ve eşit derecede önemsiz hale getirmek için bazı şeyleri bulanıklaştırdığını vurgulamaktadır. Bu bulanıklaşmanın resim adına önemsiz bulduğu bilgi fazlalığından resmi arındırdığını ifade eder (Obrist, 2009: 33). Richter resimlerini gerçekçilikten daha çok informal bir yapıya yakın olduğunu belirtmektedir (Obrist, 2009: 29).

Richter, hiçbir resmini bir fikrin illüstrasyonu işlevinde görmemektedir, fikrin hem bireysel hem de kolektif bağlamda okunaklı olması gerektiğini vurgular (Obrist, 2009: 70). Richter’in sunduğu toplumsal gerçekler ve görüntüde oluşturduğu kendine has görüntü, fotoğraf referanslı olmasına rağmen, resimlerinde yeni bir formel gerçeklik söz konusu olmaktadır. Richter “resim kendini kontrol edilemez mantığa aykırı ve anlamsız olarak sunar sınırsız çeşitlilikte açılar gösterir kesinliği ortadan kaldır bir şeyin adı ve anlamı geçersiz kılar anlam ve görünüşün belirmesini engelleyen birçok anlama gelen ve sınırsız çeşitlilikte olan şeyleri gösterir” der (Obrist, 1961: 33).

Gerhard Richter 2. Dünya Savaşı esnasında ailesinde yaşanan kayıplar üzerine foto resimler dahilinde “Amca Rudi” ve “Teyze Marianne” resimlerini gerçekleştirmektedir. Richter; biyografik referansların ön plana çıkmasının resimlere dair, izleyicide erken bir fikre kapılma durumu yaratacağını belirtmektedir. Richter isimler, tarihler, kişisel bilgiler gibi etmenlerle direkt ilgilenmediğini ve bu kavramların resmin diline müdahalede bulunabileceğini ifade eder (Obrist, 2009: 500). Richter’in

Spiegel dergisinde yaptığı bir röportajında aile albümü referanslı foto resimleri hakkındaki görüşü sorulmaktadır.

“Ailenizin üyelerini resmettiğiniz ve hala devam ettiğiniz açık. Bu ailevi problemlerle başa çıkmaya yardımcı bir yol mu?
Sorunları çözmeme yardım ediyorlar mı? Muhtemelen bu problemler sadece tasvir edilebilir. Ama fotoğraflar, özel olanlar ve diğerleri, onları boyamak isteyecek kadar beni büyülemeye devam ediyor ve bazen bu görüntülerin benim için sahip olduğu gerçek anlam ancak daha sonra görünür hale geliyor” (Obrist, 2009: 501).



Resim 17- Gerhard Richter “Amca Rudi/ Onkel Rudi”, tuval üzeri yağlı boya, 87 x 50 cm, 1965



Resim 18- Gerhard Richter “Teyze Marianne/ Tante Marianne”, tuval üzerine yağlı boya, 100 cm x 115 cm, 1965

Alman sanatçı olguları belli bir taraftan göstermeksizin sunmakta, toplumsal bellekte çağrışımlar oluşturmakta ve kararı izleyiciye bırakmaktadır. Bu görüntü bozumu ve odaksız, sisli hal sanatçının ideolojilere karşı duruşundaki kuşku hali ile bağlantılı olabilmektedir. Richter çalışmalarının neleri ifade ettiği kadar ifade etmediklerini de vurgulamaktadır. Kişisel yorumlardan kaçınan sanatçı kolay anlaşılabileni resmedilemez nitelikte bulabilmekte ve gri ve belirsiz formu daha tarafsız görmektedir. Richter, tarihi resim olarak nitelenebilecek çalışmalarında geleneksel otorite yüceltilmesinin aksine bu gücü ve gerçeği sorgulatan konular işlemektedir. Richter, Nicolas Serota ile yaptığı röportajda sorulan resmedemediği konuların olup

olmadığı sorusuna; resmedilemeyecek bir konunun olduğuna inanmadığını ama kişisel olarak resmetmeyeceği birçok şeyin olduğu cevabını vermektedir (Serota, 2011: 25).

“Mutlak doğruluk ve hakikat diye bir şey olmadığı için, daima yapay, öncü, insan gerçeğini izleriz. Diğer hakikatleri dışlayan bir hakikati yargılarız. Sanat, gerçeğin imalatında biçimlendirici bir rol oynar” (Richter, aktaran Obrist, 2009: 15). Toplumsal travmaların Richter’in sanatındaki seçme-eleme sürecindeki etkileri görülmektedir. Görüntü ve içeriğe dair belirsizlik ve muğlak ifade yaklaşımı algıyı sarsmaktadır. Savaşın yarattığı yıkım ve sonrasındaki yaşama olan etkisi sanatı, özellikle Alman sanatını derinden etkilemektedir. Sanatçı kimi zaman hala hatırlanmakta olan veya unutulmaya yüz tutmuş olayları gün yüzüne çıkararak ulusal tarihle yüzleşme arayışına girmektedir. Richter, yargıların ve olguların anlamlandırılışının değişmesiyle yeniden şekillenen imge dünyasını maddi bir imgeye dönüştürürken adeta bu değişkenliği ve güvensizliği niteleyen bir form oluşturmaktadır. Bergson bir anının hatırlanmasının ‘şimdi’ ile ilişkisini vurgular, geçmiş anıları çağırmak oluşan yeni düşünüşten bağımsız değildir (Sartre, 2017: 48). Belleğimizde yer edinen imgelere dair yargılar, değişen benlik ve kültürel yapı ile şekillenebilmektedir. Bergson’un imge ve bellek kuramlarında vurguladığı değişkenlik ve belleğin şimdide yeniden inşası Richter’in yaşamının travmatik anlarında ve bu anların etkisiyle şekillenen sanat pratiğinde görüldüğü söylenebilir.

Arthur Danto, 2. Dünya Savaşı sonrası Alman sanatçıların dönemin diğer sanatçılarına kıyasla tarihsel temalara yoğunlaşma gereğini duymasının Alman sanatçıları üzerinde daha yoğun bir baskı oluşturduğunu belirtiyor. Danto, Richter’in sanatçı kimliğinin aynı zamanda ulus tarihinin birey üzerindeki etkisi ile baş edebilme yöntemine de dönüştüğünü belirtiyor. Richter’in resimlerindeki bulanıklaştırmanın görüntüdeki olayın şimdi değil daha önce gerçekleştiği fikrine karşılık geldiğini belirtmektedir. Danto’nun bu yorumu üzerinden görüntünün zamanla netliğini kaybettiği belirsiz imgelerin belleğin unutmaya edimiyle örtüştüğü yorumu çıkabilmektedir (Danto, 2002: <https://www.thenation.com-/article/history-blur/>).



Resim 19- Gerhard Richter “Candle” , tuval üzerine yağlı boya, 90x95 cm, 1982

Richter’in farklı medyumlar ve anlayışların etkisi ile oluşturduğu işleri, kavramsal niteliğiyle sanatın birçok alanında yer almış disiplinler arası özelliktedir. Siyasi figürler, peyzajlar, uçaklar, bitkiler, mumlar gibi birçok farklı görüntüyü “fotoresimler” içerisinde resmeden Richter genellikle kendine has olan ıslak boyanın fırça ve ragle yardımıyla bozuma uğratıldığı etkiyi kullanmıştır. “Gerhard Richter’in geometrik soyutlamadan soyut dışavurumculuğa, fotografik gerçeklikten tek renkli resimlere uzanan yapıtlarının üslupsal çeşitliliği, zaman zaman siyasi boyutu simgesel öğeler de içermiş Richter’in çağımızın sınıflandırılması en güç ressamaları arasında sayılmasına neden olmuştur” (Antmen, 2009: 267).

Richter, Almanya'nın 2. Dünya Savaşı sonrası tarihinin trajik ve muğlak olaylarından olan Baader-Meinhof üyelerinin ölümünü 11 yıl sonra yeniden ele almıştır. Gerhard Richter, Baader- Meinhof serisine yönelimiyle ilgili örgüte dair herhangi bir sempati oluşturma fikrinde olmadığını ama örgüt üyelerinin tavizsiz kararlılıklarından ve mutlak cesaretlerinden çok etkilendiğini belirtmektedir (Obrist, 2009: 202). Richter serinin siyasi içerik ve tarihsel gerçeklere dair sorular yaratacağını belirtmektedir. Resimlere verilen anlamın mevcut siyasi duruma göre değişmesini dikkat dağıtıcı olarak nitelendirmektedir. Görüntüleri Stern ve Spiegel dergilerinden edindiğini belirten Richter ilk baştaki planının aksine serinin ölüm üzerine evrildiğinden bahsetmektedir (Obrist, 2009: 312). Konunun muğlaklığı, seçilen görüntülerin sıralanışı izleyicide belleğe dair süreçlerle ilişki kurmakta ve bir hikaye arayışı yaratmaktadır. Konunun muğlaklığı ile sanatçının belirsiz olarak nitelendirilebilecek biçimi örtüşmektedir. Üyelerin ölümündeki kuşku; biçimsel olarak belirsiz, net olmayan boyamada söz konusudur. Sanatçının temayı sunuşunda izleyiciyi bir tarafa çekme niyetinin olmadığı, unutulmaya yüz tutmuş bir olayı arşiv niteliğinde yeniden ele aldığı görülmektedir. Almanya'da sağ kesim Richter'in tarafsız aktarımını terör sempatzanı olmakla suçlamaktadır (Erden, 2010: 68).

Örgüt üyelerinin ölüm tarihini belirleyen olay, 1977 yılında Filistinli bir grup militanın Almanya'da hapiste bulunan 11 RAF üyesini ve Türkiye'de hapiste bulunan 2 Filistinli mahkumun serbest bırakılması adına Palma Mayorka-Frankfurt seferini yapan uçağı kaçırmasıdır. Eylemcilerin pilotu öldürmesinin ardında rehineler kurtarılmış ve hapisteki mahkumlar tahliye edilmemiştir. Bu olayın ertesi sabahı RAF liderleri Andreas Baader, Jan-Carl Raspe ve Gudrun Ensslin hücrelerinde ölü olarak bulunmuştur (Erden, 2010: 68).

Gerhard Richter'in "oktober 18 1977" isimli serisi 15 resimden oluşmaktadır. Figürlerin yanı sıra ilk bakışta rastlantısal gözükken nesnelerin üzerinden ilerleyen seri incelendikçe, Richter'in seçtiği öğelerin örgüt üyelerinin ölümüyle olan bağı görülmektedir.



Resim 20- Gerhard Richter “Ölü/ Tote”, tuval üzerine yağlı boya, 62 cm x 67 cm, 1988

Gerhard Richter “Ölü” isimli çalışmasında Kızıl Ordu Fraksiyon’unun kurucu liderlerinden Ulrike Meinhof’un Stuttgart-Stammheim hapisanesinde ölü bulunuşunu resmetmektedir. Meinhof Frankfurt’ta iki mağazayı bombalama suçuyla 1972 yılında tutuklanmış, 1976 yılında ise hücresinde asılı olarak bulunmuştur. Richter görüntüyü Stern dergisinin 1976 yılındaki sayısından elde etmiştir. Resimde görülen boyundaki koyu çizgi kendisini asarak intihar ettiği iddia edilen Ulrike Meinhof ’un bedeninde kalan ilmi izidir. Serinin devamında yer alan “ölü II” ve “ölü III” de olaya dair aynı referans görüntünün çeşitlemeleridir. Richter imgeyi resmederken ilk görüntüye nazaran gittikçe silikleşen bir doğrultuda ilerlemektedir (Henatsch, 1998: 78). Gittikçe silikleşen görüntünün yanı sıra başın şeklinde ufak değişiklikler ve ağız ve gözlerin yavaş yavaş kapandığı hissedilmektedir. Richter, hafif postur değişimlerinin gözlemlendiği görüntüde giderek silikleştirmeyeyle dramatik etkiyi arttırmaktadır. Resim,

kompozisyon tasarımıyla yüceltmeye çalışılan kahraman figüründen kaçınmakta, olgunun muğlaklığının sorgulamaktadır (Magnani, aktaran Obrist, 2009: 222). Seride ölüm sonrası görüntülerin ağırlıkla yer alması, “Baader-Meinhof” serisini ölüm temasına yaklaştırırken ideoloji ve ölüm ilişkisini sorgulatmaktadır. Seriyeye karşı izleyicinin yaklaşımı, ilişkili olunan sosyal grubun onamaları doğrultusunda gerçekleştiği gibi, olgunun infaz mı yoksa intihar mı olduğu konusunda da ilişkili olunan sosyal yapı etki gösterebilmektedir.



Resim 21- Gerhard Richter “Ölü II/ Tote”, tuval üzerine yağlı boya, 62 cm x 62 cm, 1988



Resim 22- Gerhard Richter “Ölü III /Tote ”, tuval üzeri yağlı boya, 35 cm x 40 cm, 1988



Resim 23- Gerhard Richter “Asılı Erhängte /”, tuval üzerine yağlı boya, 200 cm x 140 cm, 1988

“Asılı” resmi, Gudrun Ensslin’in hapisanedeki hücresinde 18 Ekim 1977 yılında asılı halde bulunuşunu betimlemektedir. Örgütün önde gelen üyelerinden olan Ensslin’in resminde, hücresinin kapısının solunda duran koyu leke içeriği perdeleyen battaniyedir. Resmin görünüşü, polis arşivinden elde edilen imgeye göre oldukça güç okunmaktadır. Sisli bir izlenim veren görüntü, dönen bir imge yanılsaması ve üst bedene hafif bir odak yaratmaktadır (Storr, 2000: 149).



Resim 24- Gerhard Richter “Vurulan/ Erschossener 1”, tuval üzerine yağlı boya, 100 cm x 140 cm, 1988

“Vurulan” resmi, örgütün kurucularından Andreas Baader'in cansız bedenini göstermektedir. Yerde çapraz şekilde bulunan Baader'in bir kolu vücuduna yaslı iken diğer kolunu açmış vaziyette, gözleri tavana bakar haldedir. Richter'in görüntüyü bulanıklaştırışı, yerdeki koyu kan lekesi, silah gibi ayrıntıların okunmasını zorlaştırmaktadır. “Vurulan” ve “vurulan II” tıpkı “ölü” üçlüsünde olduğu gibi giderek bulanıklaşmaktadır. “Vurulan II” resminde, tanımsızlaşan beden ve geri plan arasındaki

fark, artan genel belirsizlikle kimliğe dair okumayı zorlaştırmaktadır. İlk ve ikinci resim arasında artan belirsizlik ve resmin odağındaki değişim sinematografik bir dramatiklik yaratmaktadır (Prikker, aktaran Obrist, 2009: 227). Giderek silikleşen görüntü dramatik etki adına bir kurgu olabileceği gibi toplumsal travmalara dair gittikçe silikleşen imgelerle de ilişkilendirilebilir. Bellekte zamanla kaybolan ayrıntılar ve değişen kültürel yapı, yeniden hatırlamada farkı bir biçim alabilmektedir. Bu bağlamda Richter'in belirsizleşen görünümünün, belleğin unutma edimiyle örtüştüğü söylenebilir.



Resim 25- Gerhard Richter “Vurulan II/ Erschossener 2”, tuval üzerine yağlı boya, 100 cm x 140 cm, 1988



Resim 26- Gerhard Richter “Hücre/ Zelle”, tuval üzerine yağlı boya, 200 x 140 cm, 1988

“Hücre” Andreas Baader’in Stammheim hapishanesindeki hücresinin Richter tarafından yapılmış resmidir. Resmin sol tarafında asılı ceket, raflardaki kitaplar ve üçgen şeklindeki bayrak görülmektedir. Richter’in formu ele alışındaki biçimsel bozum algılamayı ilk bakışta güçleştirmektedir. Resim, kitaplığın başladığı nokta ile ortadan ikiye dikey bir biçimde ayrılmaktadır. Resimde uygulanan dikey yönlü etki titreşim

hissi yaratmakta, zemin koyuluğu ile boş olarak algılanmaktadır (Storr, 2000: 107). “Hücre” Baader’in ceza evindeki gündelik yaşamına dair ipucu sunmaktadır. Örgütün ideolojik dokümanlarla eylemlerini haklı çıkarma ve motivasyon yaratma çabası karşısında Richter herhangi bir ideolojiye inanışın doğasındaki tehlikeler için şu cümleyi kurmaktadır (Aust, 2008: 243). “Hiç kuşkusuz, ideolojiler zararlıdır ve bu yüzden onları çok ciddiye almalıyız... ve ideolojik olarak: belirli bir kurtuluş doktrininin ve bunun ötesinde, kabul edilemez hayat koşullarının bu geleneksel şiddet hareketıyla değiştirilebileceğı yanılsamadır (Richter aktaran Obrist, 2009: 2013).



Resim 27- Gerhard Richter “Yüzleşme/ Gegenüberstellung 3”, tuval üzerine yağlı boya, 112 cm x 102 cm, 1988

Richter, Gudrin Ensslin'i tasvir eden "Yüzleşme I-II-III" resimlerini, Stern dergisi için Franz Ruch tarafından çekilmiş fotoğraflardan yola çıkarak oluşturmaktadır. Fotoğrafların boydan çekilmesine karşın Richter, odak olarak bedenin üst kısmına yoğunlaşmaktadır. "Yüzleşme" resmi "yüzleşme II-III" resmine göre Richter'in karakteristik bulanıklığını daha belirgin olarak sunmaktadır. "Yüzleşme II" resminde Ensslin'in yüzü gülmekte, ilk resme göre daha kesin sınırlardan oluşmaktadır. "Yüzleşme III" resminde ise Ensslin başı aşağı doğru eğik ve önceki resimlerdeki duruşa göre daha ciddi bir tutum sergilemektedir (Storr, 2000: 106). Üç resmin başlığını oluşturan "yüzleşme" sadece sanatçı ve doküman arasındaki ilişkiye değil, Ensslin ve izleyici arasındaki çatışmaya da işaret etmektedir (Obrist, 2009: 221).



Resim 28- Gerhard Richter "Yüzleşme II/ Gegenüberstellung 2", tuval üzerine yağlı boya, 112 cm x 102 cm, 1988



Resim 29- Gerhard Richter “Yüzleşme III/ Gegenüberstellung 3”, tuval üzerine yağlı boya, 112 cm x 102, 1988



Resim 30- Gerhard Richter “Genç portre /Jugendbildnis”, tuval üzerine yağlı boya, 67 x 62 cm, 1988

“Genç portre” serinin geri kalanının aksine hapishane ya da örgütle bağlantılı bir döneme işaret etmiyor. Resim Ulrike Meinhof’un Kızıl Ordu Fraksiyonu öncesi genç ve politik bir tavrı benimsediği gazetecilik yıllarından kalma fotoğraftan betimlenmektedir. Resmin adı Richter’in Meinhof’u çocuksu ve saf bir figür olarak göstermek istediğinin altını çizmektedir. Richter, medya tarafından hedef alınan Meinhof görünümüne karşı herkesin değişime uğrayabilerek, olduğundan başka birisi haline gelebileceğini sunar (Henatsch, 1998: 74).



Resim 31- Gerhard Richter “Pikap/ Plattenspieler”, tuval üzeri yağlı boya, 62 cm x 83 cm, 1988

“Pikap” Andreas Baader’in hücresinde bulunan plak çaların resmi. Serinin “hücre” resminde olduğu gibi “pikap” resmi de Baader’in hücresi hakkında işaretler vermektedir. Pikapın hücrede bulunuşu aynı zamanda kamuoyunun, hapishanenin örgüt üyelerine sunduğu imkanlara dair eleştiriye de beraberinde getirmiştir. Andreas Baader’i vuran silahın oldukça korunaklı olan hapishaneye nasıl girdiği sorgulanmıştır. Yetkililer, silahın hapishaneye nasıl girdiği sorusu üzerine, pikabın içerisinde hücreye sokulduğu fikrini öne sürer. Pikaba dair fotoğrafta plağın kime ait olduğu bilinmektedir. Richter resimlerini bu tarz ayrıntılardan arındırmaktadır (Borchardt, 2012: 169). Gerhard Richter resimde bir tarafta yer almak niyetinde olmadığını, resimlerin bir yorumda bulunmadığını şu sözlerle ifade etmektedir. “Ne çizdim ki. [...] - sessiz, gri bir plak okuyucu - [...] Resimlerin bir şey sorup sormadığından emin değilim; Çaresizlik ve ıssızlıklarıyla çelişki yaratıyorlar, partizanlıktan yoksunlar ” (Richter aktaran Obrist,

2009: 203). Kapandığı düşünölen eski bir toplumsal kırılma anının yeniden ortaya çıkması herkesi mutlu etmeyebilmektedir. Birçok toplumsal sorunda göröldüğü gibi kuşkulu olgular zaman içerisinde yeniden dolaşıma girmektedir. Travmaların yeniden gün yüzüne çıkan bu yapısı yüzleşmenin gerekliliğı ve kaçınılmaz olduğunu ortaya koymaktadır. Richter’in bir sonuca işaret etmeksizin ortaya koyduğu “Baader-Meinhof” serisine karşı gelen eleştirilerin temelinde, geçmişten gelen suçu reddetme ödevi yatıyor olabilmektedir.



Resim 32- Gerhard Richter “Cenaze/ Beerdigung”, tuval üzerine yağlı boya, 200 x 320 cm, 1988

“Baader-Meinhof” serisinin en büyük boyutlu resmi olan “cenaze” Richter tarafından Andreas Baader, Gudrun Ensslin ve Jan-Carl Raspe’nin cenaze törenini tasvir etmektedir. Resmin ortasındaki üç açık renkli alan eylemcilerin tabutlarıdır. Richter’in formda oluşturduğu yatay hareket ilerleyen cenaze alayının hareketini yansıtmaktadır. Richter’in resimleri bir grubu yüceltmekten daha çok sorular doğurmaktadır. Serinin

birçok farklı açıdan iz taşıdığını belirten Richter, yaşamın kabul edilemez yönlerini değiştirme yönteminin ne olup olmayacağını sormuştur (Obrist, 2009: 213).



Resim 33- Gerhard Richter “Tutuklama/ Festnahme 1”, tuval üzerine yağlı boya, 92 x 126 cm, 1988

“Tutuklama I-II” Andreas Baader’ın göz altına alınışını resmeder. Richter bu iki resimde serinin farklı çalışmalarında olduğu gibi kadraj ve netlikte oynamalar yapmaktadır. Richter “Baader-Meinhof” serisindeki resimlerinde, bir tarafta bulunmaktan çok ideolojilere karşı durduğu noktayı ve ideolojinin beraberinde getirdiği durumları öne çıkarmaktadır. Buna karşın Richter’in, RAF üyelerinin ölümünde 11 yıl sonra ele alış, beraberinde Alman toplumu tarafından içerisinde bulunan sosyal grup doğrultusunda eleştiriler almaktadır. İzleyici grubunun kolektif yapı doğrultusunda bulunduğu bu önyargı, olguların anlamlandırılışındaki farklılığı ve çatışmayı ortaya koymaktadır.

“Richter hiçbir zaman teröristleri bir tür kahraman olarak göstermeyi amaçlamamış olsa da, yine de onları ideolojilerinin kurbanı olarak gördü: “Solun ya da sağın herhangi özel ideolojisinin kurbanları değil, ideolojik duruşunun kurbanları. Bu, genel olarak sonsuz insan ikilemi ile ilgilidir: bir devrim için çalışmak ve başarısız olmak... [...] Beni ilgilendiren şey farklı bir şeydir [...] insanlar üzerinde böyle bir etkiye sahip olan bir ideolojinin neden ve niçin; neden ideolojilerimiz var; bunun kaçınılmaz, makyajımızın gerekli bir parçası olup olmadığı - ya da anlamsız bir şey, sadece bir engelleme, bir yaşam tehdidi, bir yanılısamadır” (Obrist, 2009: 232).



Resim 34- Gerhard Richter “Tutuklama 2/ Festnahme 2”, tuval üzerine yağlı boya, 92 cm x 126 cm, 1988

“Andreas Baader, Gudrun Ensslin ve Jan-Carl Raspe’nin intihar mı ettiği yoksa cinayete mi kurban gittikleri konusunda fikir ayrılıkları mevcut. Öldürüldüklerine dair kuvvetli şüpheler, olmasına karşın Gerhard Richter, Jan-Thorn Prikker ile yaptığı bir Söyleşide grubun yüksek ihtimalle intihar etmiş olduğunu söylüyor. Richter’e göre intihar etmeleri öldürülmelerinden daha korkunç zira bu dünyanın değiştirilebileceğine dair inancın başarısızlığı manasına geliyor” (Erden, 2010: 68).

Arthur Danto, Baader- Meinhof serisi için 1988 yılında gösteriminde ortaya çıkan toplumsal kesimler arasındaki öfke ve karışıklığın günümüzde görülmediğini belirtir. Serinin olayın intihar mı yoksa infaz mı olduğunu belirtmediği ama ölümün kesinliği ortaya koyduğunu ifade eder. (Danto, 2002: <https://www.thenation.com/article/history-blur/>).

Halbwachs'ın kolektif bellek kuramında vurguladığı belleğin toplumsal yapıdan ayrı şekillenemeyeceği fikri beraberinde yargılarımızın temelinde toplumsal düzeyde onaylanmış referansları içerdiğini ortaya koymaktadır (Halbwacshs, 2017: 46). Toplumsal kırılma anlarında ortaya çıkan kimliğe ve toplumsal imgelere dair sorgulama, bellekte yargılara dair yeni düzenleme ve inşaları gerekli kılabilir. Richter'in kişisel tarihindeki kırılma anlarıyla belleğinde yer edinen ideolojilere karşı şüphenin, resimlerinde oluşturduğu özel formdaki; kesinlikten uzak biçimle örtüştüğünü belirtilebilir. Forma dair belirsiz bir anlatı sanatçının arşivlere dair duyduğu kuşkunun yanı sıra izleyicinin sunulan olgu üzerindeki kesin yargısında da kırılma yaratabilmekte yeni okumalara imkan sağlayabilmektedir. Bu durumun ortaya koyduğu anlam Richter'in yol gösterici, öğretici bir yaklaşımdan çok izleyiciyi olguların aldatıcı görünümüne karşı şüpheyi bakmaya davet eder bir nitelikte olduğu söylenebilir. Freud bir durumu 'travma' olarak tanımlayabilmek için, yalnız trajik bir anın olmasını yeterli bulmaz. Freud'a göre bu trajik an daha sonrasında, Hal Foster'ın deyimiyle ertelenmiş bir eylemde yeniden ortaya çıkmalıdır (Foster, 2017: 15). Bu bağlamda bakıldığında Richter'in kimi resimlerinde ertelenmiş eylem okunmakta ve travmalara dair bir dışavurum söz konusu olmaktadır.

3.2 LUC TUYMANS

“Geçmişte olan, baş edilebilir değildir. O hatırlanabilir, unutulabilir veya bilinç dışına itilebilir. Geçmişin öcü alınabilir, cezası kesilebilir, kefareti ödettirilebilir ve ondan pişmanlık duyulabilir” (Schlink, 2012: 73).

1958 yılında Belçika'da doğan Luc Tuymans'ın sanatsal pratiğinin temelini ulus geçmişi ile yüzleşme edimi oluşturmaktadır. Çalışmalarının temel işlevi arasında bellek ve kolektif hafıza çerçevesinde hakikat arayışı yer almaktadır. Tuymans çalışmalarında,

Belçika'nın sömürgeci politikaları, Holokost, 11 Eylül saldırıları gibi toplumsal travmatik konuları ele almaktadır. Tuymans, referans olarak çeşitli görsel veri ve arşivleri kullanmakla beraber resmi belgelere karşı şüphe ile yaklaştığını belirtmiştir (Beyst, 2007: <http://d-sites.net/english/tuymans.html>). Luc Tuymans'ın elde edilen verilere karşı duyduğu kuşku, boya ile oluşturduğu imgelerdeki silik ve belirsiz görünüm ile örtüşmektedir. Tarihi kırılma noktalarını yeniden gün yüzüne çıkaran Tuymans unutulmaya yüz tutan toplumsal travmalar üzerine üretmekte ve belleklerde geri çağırımı tetiklemektedir.

“Luc Tuymans dokümanlara karşı güvensizlikle ilgili her şeye sahiptir. Bu güvensizlik, bazı görüntülerde sadece bir güvensizlikten daha ileri gider. İlk aşamada tarih resminin eleştirisine ya da 'gerçekliğin bir öznesi olarak görüntünün iddialı efsanesine' uzanan propagandacı imgenin eleştirisi, ikinci bir aşamada görüntünün bir eleştirisine dönüşür: Gerçekliğin aynası olarak resim, gerçekliğe ayna görevi yapamazdı” (Beyst, 2007: <http://d-sites.net/english/tuymans.html>)

Sanat tarihi üzerine eğitim alan Tuymans, Flaman resim geleneğinden özellikle Jan Van Eyck resimlerinden etkilendiğini vurgulamaktadır. Van Eyck'in en etkilendiği resminin “Arnolfi'nin Düğünü” olduğunu belirten sanatçı etkilendiği noktayı, Eyck'i, döneminde her alanı kaplamakta olan Hristiyan öğretisi ve imgelerinin dışına çıkarak ilk bireyselleşen sanatçı olarak görmesi olarak tanımlamaktadır. Eyck'in çalışmalarının Hristiyan metalarını değil dünyayı temsil ettiğini vurgulamaktadır. Tuymans, resim anlayışının başlangıçta soyut bir anlayışta olduğunu daha sonrasında figüratif bir anlayışa yöneldiğini belirtir. Varoluşun yapısında çok fazla gizli şiddetin yer aldığını belirten sanatçı, resimlerindeki imgeleri fırtına öncesi sesliğe benzetmektedir. Bu durumu mizacıyla örtüştüren sanatçı mutlu bir imge oluşturmasının çok zor olacağını belirtir (Bernstein, 2014: http://www.portlandart.net/archives/2014/06/transcription-_l.html).

Bir ulusun unutmuş, gizlemiş ya da olmamış gibi sunduğu ağır insanlık suçlarının, farklı coğrafya ve tarihlerde tekrarlanabilir olması, hatırlama ediminin önemini vurgulamakta, geleceğin oluşumunda fark yaratabilmektedir. Tuymans'ın

ortaya koyduğu genellikle yaşanmış ve geniş kitleleri etkileyen durumları, yeniden ürettiği imgelerle yeni bir okuma olasılığıyla sunmaktadır. İlk bakışta tekil gibi görünen imgeler, bağlantılı olduğu olaylar ve metaforlarla ortaya bir hikaye çıkmaktadır. Tuymans resimlerinin ortaya koyduğu anlam ve izleyenle ilişkisi üzerine şu sözleri söylemektedir; “Benim olaylar hakkında söylediklerim sadece görülen imge, değerli olabilir ya da olmayabilir; bu nihai gerçek değil. Benden sonra, bu imgeler etrafta kalacak ve farklı algılara kendini teslim edecek. Bir izleyicinin ona yaklaştığı görüş açısıyla şekillenecek” (Herbert, https://artreview.com/features/luc_tuymans_oct_2012/).



Resim 35- Luc Tuymans “Gas chamber”, tuval üzeri yağlı boya, 50x70 cm, 1986



Resim 36- Luc Tuymans “schwarzheide” tuval üzeri yağlı boya, 50x70 cm, 1986

“Gas chamber” ve “Schwarzheide” resimleri Tuymans’ın Holokost olgusu üzerine yapmış olduğu, Nazi toplama kamplarına işaret eden resimlerdir. İki resmin de sahip olduğu karamsar yapı ve renk tercihleri travmanın yapısıyla örtüşmektedir. “Resim bir bellek kaybının şekilleştirilmesidir, böyle bir bellek travmayı gidermez, travma devam eder, ancak yine de kendi dünyamızın bir bölümünün aşılmaz, ulaşılmaz izlerini yakalar” (Acımaz, 2006: 15).

Tuymans fotoğraf referanslı resimlerine başlarken en açık renk şiddetlerini tercih etmekte ve ıslak alanları kaynaştırmaktadır. Sanatçı, çalışmanın planlama sürecinin uzunluğunun aksine boyama sürecinin genellikle bir gün sürdüğünü belirtir. Çalışmalarında mükemmellik yerine hataların olmasına ihtiyaç duyan sanatçı bu

durumu görüntünün doğrudan aktarımı yerine fiziksel bir farklılık ve yeni okumalar yaratma güdüsüne bağlar (Tisdall, 2012: <http://blog.ocad.ca/wordpress/gart1b21-fw2011-02/2012/02/luc-tuymans/>). Tuymans sanatsal pratiğinin tarihi bir kesitle olan ilişkisi için şu yorumu yapmaktadır; “Herkes kendi üretimini ve anlamlarını yaratmak için günümüz teknolojilerinin sunduğu olanakları kullanabilir. Çünkü, sanat başka bir sanattan yaratılamaz. Sanat gerçeklikten yaratılmıştır. Yaşadığımız gerçeklik, tarihin yarattığı gerçeklik” (Arterritory, http://www.arterritory.com/en/texts/interviews/2504-art_is_created_from_reality._interview_with_painter_luc_tuymans/).



Resim 37- Luc Tuymans, “still life”, tuval üzeri yağlı boya, 347x500cm, 2002

11 Eylül 2001’de ABD’de ikiz kulelere yönelik gerçekleşen terör eylemi üzerine Tuymans, ironik bir yaklaşımla, Cezanne natürmortlarından esinlenen oldukça büyük ebatla bir resim yapmıştır. Saldırının gerçekleşme anında New York’ta olduğunu belirten ve olay anına şahit olan Tuymans bu olaya yönelik çalışmasını oluşturma sürecinden şu cümlelerle bahsetmektedir; “Bu korkunç şeye nasıl bir cevap

verebileceğimi düşünmeye başladım. 11 Eylül'e dair sergide benden ne bekleniyordu, sosyo-politik açıdan akut olayların tam tersi bir fikirle ortaya çıktım. İkiz Kuleler'le en ufak bir ilgisi olmayan, sakinleştirici bir şeyin yolunu seçtim. Resim aslında oldukça ironiktir”(Arterritory, [“http://www.arterritory.com/en/texts/interviews/2504art_is_created_from_reality_interview_with_painter_luc_tuymans/](http://www.arterritory.com/en/texts/interviews/2504art_is_created_from_reality_interview_with_painter_luc_tuymans/)).

Tuymans, bir röportajında gelen, resimlerdeki imgenin anlaşılabilmesi için kolektif bellekteki hazır bulunuşun önemli olduğunu düşünüyor musunuz şeklindeki soruya cevaben; evrensel görüntülerin yaratılmasının mümkün olmadığını düşündüğünü belirtir. İzleyicilere bilgilendirici materyal sağlamanın önemli olduğunu belirten sanatçı sunduğu imgelerin var olmaması durumunda, sunulan toplumsal olgu üzerine izleyicinin düşünmeyecek olduğunu vurgular. İmgeye dair her bilginin bilinmesinin gerekli olmadığını belirten Tuymans bakmanın önemini vurgulamaktadır. Tuymans, amacının herkesin kendi bakış açısından bakması, onun için neyin önemli olduğunu görmesi olmadığını ifade eder. Tuymans, çalışmalarında çok katmanlı bir yapıyla çalışmanın görsel yönünün önceliğinden bahsederken, izleyicinin kendine dair yorumlarının oluşmasını istemektedir. Mwana Kitoko sergisinin New York'taki açılışında Lumumba'nın portresinin Malcolm X zannedildiğini belirtmektedir. Malcolm X ve Patrice Lumumba arasında bir çeşit bağ olduğunu belirten Tuymans ikisinin de iktidarla bağlantılı olduğunu, bir üniforma tarafından sembolize edildiğini, siyahi oluşlarını ve ikisinin de öldürüldüğünü belirtir. Resmin, neyin ne olduğuna işaret etmek yerine, insanların bireysel bir düzeyde düşünmesini sağladığı için mutlu olduğunu belirten Tuymans, benzer bir durumun Condoleeza Rice'ın portresinde de yaşandığını belirtir. Rice'nın portresinde genellikle algılanın aksine Bush eleştirisi üzerine olmadığını belirten Tuymans, Rice'nın kökeni ve tavrından etkilendiğini belirtmektedir. (Arterritory, http://www.arterritory.com/en/texts/interviews/2504-art_is_created_from_reality_interview_with_painter_luc_tuymans/). Tuymans'ın resimlerindeki figürlerin kimliğine dair izleyici tarafından yanlış okumanın çok önemli bir durum olmamasını vurgulaması, Hal Foster'ın Paralaks kavramı ile ilişkilendirilebilir. Tuymans izleyicinin içinde bulunduğu hazır bulunuş çevresinde ve kolektif yapı itibarıyla resmin anlamında farklılıklar olacağını belirtmektedir. Foster, Paralaks

kavramını şu sözlerle ifade etmektedir; “Bu kavram, hem geçmişî mevcut konumumuza bağlı olarak şekillendirdiğimizi hem bu konumun da benzer şekillendirmelere göre tanımlandığını vurgular” (Foster, 2017: 15).



Resim 38- Luc Tuymans "The Secretary of State", Luc Tuymans, tuval üzeri yağlı boya, 45.7 x 61.9 cm, 2005

Genellikle bir öykü anlatıcısı olan Tuymans, öyküyü tam anlamıyla sunmamakta çeşitli ipuçlarıyla izleyicinin belleğinin tamamlamasına bırakmaktadır. Sürekli bir bellek yoklaması içinde olan sanatçı hatırlatmak istediği ve içerisinde bazı kesimlerce unutulmak istenen tarihi olayları gün yüzüne çıkarmakta, bellek kaybını engellemek için mücadele etmektedir. Sanatçı orijinal üretimin olduğuna inanmaz, üretilen her eserin zaten daha önceden var olduğunu iddia eder. Ürettiği eserleri var olanın yeniden üretimi olarak nitelendirir. Geçmişin sanatsal üretim tarzı ile günümüz sanat anlayışını birleştirir (Acımaz, 2006: 6).

Sanatçının çalışmaları unutmaya meyilli olan insan belleğiyle, kalıcı ama kimi zaman manipülatif unsurlarla şekillenmiş tarih yazımlarını irdelemektedir. Bu nedenle hafıza, tarih, arşiv ve yapay belleklerden ayrı düşünölemeyecek olan çalışmalar, metaforik bir anlayış içerisinde ulusal yüzleşmeyi hedeflemektedir. Ortaya yeniden konulan sorunlar ve bir dönemin köklü sosyal sorunları, farklı tepkilerle karşılaşabilmektedir.

Luc Tuymans hatırlatma, tarihi yeniden ortaya çıkarmayı hedefleyen çalışmalarına görsel kaynak olarak film kareleri, gazete ve dergi kupürlerini kullanmaktadır. Tuymans resimlerinde rastlantısallığı önemsemektedir. Formların tam olarak sunulmadığı muğlak alanların hakim olduğu resimlerinde izleyenin hayal gücü ve sunulan imge üzerine yoğunlaşması beklenmektedir. Renk seçimlerinin solukluğu ve görüntünün belirsizliği sisteme dair bir güvensizliğe işaret edebilmektedir. Bu kuşku belleğin hatırlama edimine dair eksik alanlar, yanlış kaydetme- hatırlatılma ve unutma üzerinedir. Silik ve donuk olan resim, unutma edimini de içinde barındıran emin olmama durumunu yansıtmaktadır. Kendine özgü yarattığı formlar ve renk seçimleri resimlerin yarattığı belgesel niteliği desteklemekte ve tamamlanmamış bir hikaye yaratmaktadır. Anlatımın doğrudan olmayıp, izleyicide sürekli hikaye kurmaya yöneltimi Tuymans'ın sinematografik duyarlılıkla olan bağıını resimlerine de yansıttığını göstermektedir.



Resim 39- Luc Tuymans “Niger,” 180.7 × 236 cm, tuval üzerine yağlı boya, 2017

Tuymans'ta Belçika ulusal geçmişi ile yüzleşme isteği yaratmakta olan olayları ve yüzleşmenin getireceği sonuçları irdelemek sanatçının “Mwana Kitoko: Güzel Beyaz Adam” serisini daha iyi analiz etmek açısından fayda sağlayabilir. 15. Yüzyılda coğrafi keşiflerle başlamakta olan koloniciliğin ve sömürgeciliğin bugün halen etkileri devam etmekte olan sosyo-ekonomik etkenlere ve kültürel asimilasyona sebep olmuştur. Yüz yıllar süren bu sömürge yarışı aynı zamanda da bir küresel güç olma anlamı barındırmaktaydı. Belçika kralı 2. Leopold Afrika'yı geliştirmek adına bir komite kurduğu iddiasındaydı. Kongo geniş yüz ölçümü, yetişmesi uzun yıllar alan kauçuk ağacı ve fildişi gibi zenginliklerle dikkat çekmekteydi. Artan hammadde ihtiyacı sonucunda ağır insan hakları ihlalleri düzeyinde çalışma ve cezalandırma sistemi oluşmuştur. Başlangıçta Kongo'yu kalkındırma iddiasında olan Belçika merkezli komite, Kongo tarihi adına kapanması güç travmalar yaratmıştır (Düzler, 2017). Tuymans, Kongo'nun Belçika'dan koparak özgürleşme sürecini, 1960 yılında

Kongo'nun ilk başbakanı olan Lumumba'yı ve görevinin ilk yılında suikasta uğrayışını inceler. Kongo'nun siyasi liderinin suikasta kurban gitmesi ile ilişkili durumlar ve kurumlar Tuymans'ın sanatsal üretiminde önemle vurguladığı bir husus olmaktadır. Devlet politikası olarak cezasızlık, zorla kaybetme, sömürü gibi insanlık dışı yaklaşımlar unutulmaya yüz tutmuş bir haldeyken yeniden ele alan Tuymans yüzleşmenin iyileştirici gücünün yanı sıra geçmiş yoluyla bugünü düzeltmeyi amaçlamakta olduğu, hakikati ortaya çıkarmaya çalıştığı ve içten bir özrü sunmayı amaçladığı temalarından çıkarılabilmektedir. Afrika'da bugünkü sağlık ve gıda sıkıntılarının temeli sömürülen kaynaklarla bağlantılı olabilmekte ve düşük ve ağır şartlar altında çalışmayı zoraki kılabilenmektedir. “Foucault ve Derrida, gibi 1968 ertesinde eleştirel düşüncede çığır açan Fransız filozoflarından etkilenecek, modernliği ve Avrupa merkezliliği sorgulamaya girişen postmodernizm ve postkolonyalizm giderek kültüralist tonlar edinir” (Artun, 2013: 30).

Rudolf Reust, Tuymans'la ilgi bir metninde “sanat, gerçeklerin küresel kanıtlarının altını çizmek için değil, huzur bulunamayan bir anıya işaret etmek için işler” (Reust, 2000: 153) cümlesini kuruyor. Belki bir iç huzursuzlukla mücadele adına Tuymans, Belçikalı kimliği üzerine sorgulama yapmaktadır. Ulusal tarih ile yüzleşme adına sanatçı 2000 yılında “Mwana Kitoko” adında bir seri oluşturmuştur. Seri ilk bakışta rastlantısal izlenimi veren ama Belçika kolonyal süreci ve sonrası ile ilişkili olan görüntülerden oluşmaktadır. “Mwana Kitoko” Belçika'nın genç kralı Baudouin'e Kongo halkı tarafından verilen ve küçümseyici bir lakap olan “güzel küçük çocuk” anlamına gelmektedir. Kongo makamları tarafından lakap hızla değiştirilmiş ve soylu çocuk anlamına gelen “Bwana Kitoko” halini almıştır (Zwirner, <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/mwana-kitoko-beautiful-white-man/press-release>).



Resim 40- Luc Tuymans “Lumumba” yağılı boya, 62x42cm, 2000

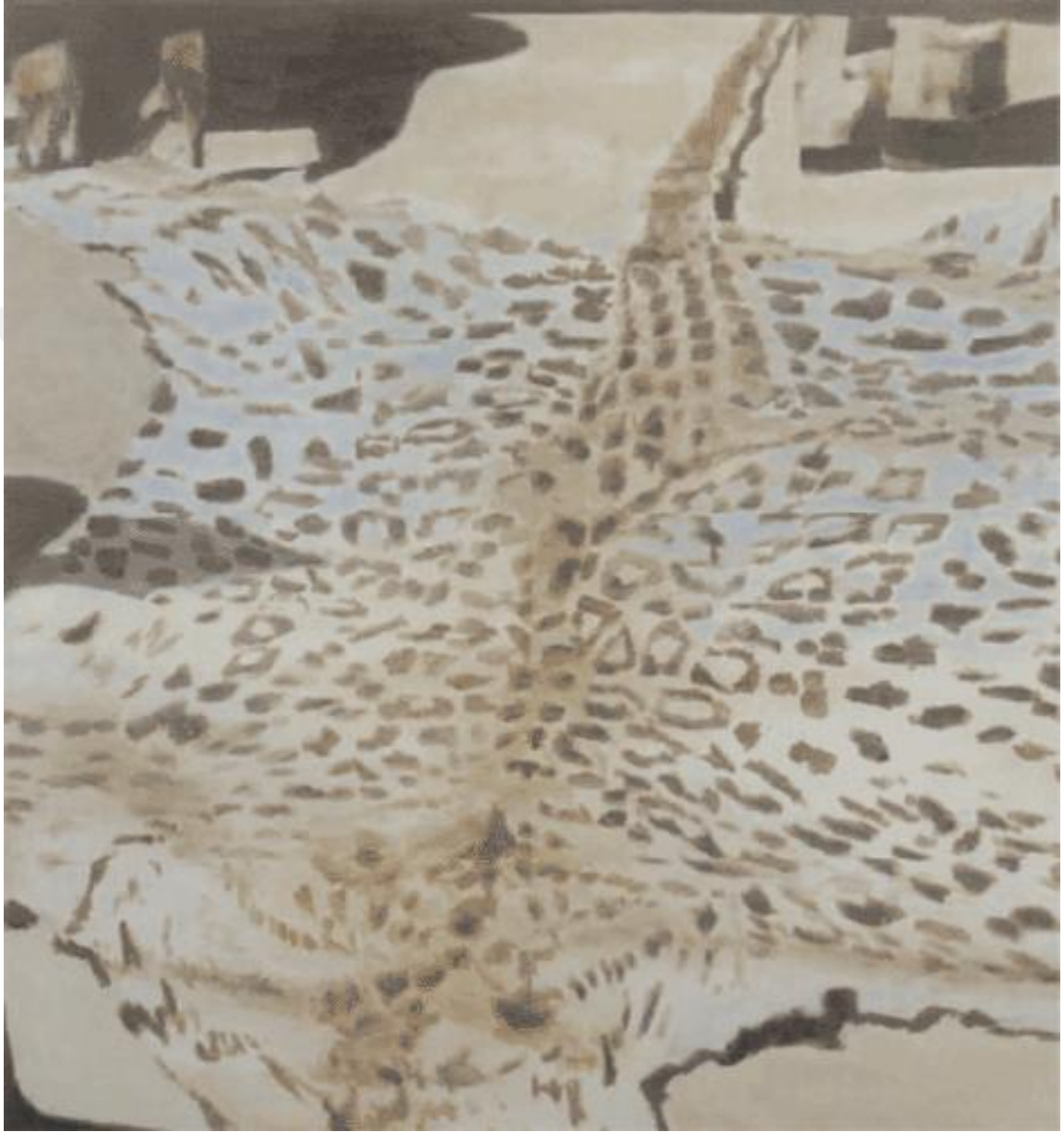
“Lumumba” Kongo’nun suikast sonucu hayatını kaybeden başbakanı Lumumba’nın portresidir. Tuymans’ın kendine has renk ve biçim tercihlerinin sonunda çıkan imge tam anlamıyla tamamlanmamışlık duygusu yaratmaktadır. Bu tamamlanmamışlık, bellek yitimi ve çarpıtılmış tarih fikriyle örtüşebilmekte, yeni okumalara imkan sağlayabilmektedir



Resim 41- Luc Tuymans “Mwana Kitoko”, tuval üzerine yağlı boya, 208 x 90 cm, 2000

Serinin “Mwana Kitoko” isimli çalışması Kral Baudouin’in uçaktan Kongo’ya inişini resmetmektedir. Tuymans, Venedik Bienali’nde sergilediği serisi için şu cümleyi kurmaktadır. “Bir sanatçının propaganda yapmadan politik olabileceğini düşünmüyorum. Bir resim, önceden belirlenmiş bir bakış açısını iletmek için çaba

göstermemeli, ancak izleyiciyi yeniden düşünmeye teşvik edebilir” (Eastham, 2015: <https://www.apollo-magazine.com/a-necessary-realism-interview-with-luc-tuymans/>).



Resim 42- Luc Tuymans “Leopard” tuval üzeri yağlı boya, 142x192cm, 2000

“Leopard” isimli çalışma ise Kral Baudouin’ i karşılamak adına yere serilen halıya karşılık gelmektedir.



Resim 43- Luc Tuymans “The Mission”, tuval üzeri yağlı boya, 80.6 x 128.3 cm, 2000

“The mission” resminde görülen yapı Lumumba’nın okuduğu Katolik misyoner okuludur. Tuymans hikayeci anlatımını “The Mission” ve “Leopoldville” gibi resimlerinde, Kongo’nun toplumsal yapısı hakkında bilgi vermesiyle de destekliyor. Belçika, misyoner okulu gibi oluşumlarla da Kongo’nun kültürel yapısına müdahale etmektedir.



Resim 44- Luc Tuymans “Leopoldville”, tuval üzeri yağlı boya, 55 x 84 cm, 2000

Kral Baudouin' in Leopoldville'de kortejle geçişini izleyen, balkonlarında Belçika bayrağı asılı Kongolular resmedilmektedir. Tuymans' ın “leopoldville” resmi Belçika bayrakları asılı olan Kongo evlerinin, bu eylemi baskı ve korku altında mı gerçekleştirdiğı sorusunu akla getirmektedir.



Resim 45- Luc Tuymans “Reconstruction”, tuval üzeri yağlı boya, 113 x 123 cm, 2000

“ ‘Reconstruction’ Lumumba cinayetinin bir belgesel canlandırmasından aldığı görüntüye dayanır. Kaynak imge, fotoğrafla belgelenmemiş bir olayın yeniden inşasıdır ve Tuymans'ın bir resim olarak yeniden sunumu, kaynağın inşa edilmiş doğasını gizler ve çalışmasının tarihsel gerçeklikle ilişkisini karıştıır” (Guggenheim, <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/luc-tuymans>).



Resim 46- Luc Tuymans “Sculpture”, tuval üzeri yağlı boya, 155 x 64 cm, 2000

Tuymans “sculpture” resminde batı koloniciliğinin nesneleştirdiği ve sömürde bulunduğu Afrika halkını ifade etmektedir. “Sculpture” resmi Belçika'nın devam eden suçluluğunu ima etmektedir. On dokuzuncu yüzyılda sömürgeci yönetimin barbarlığını ya da Kongo'nun bağımsızlığının başlangıcını işaret eden kanlı tümcelerden etkilenen uluslararası suçluluk söz konusudur” (Christie’s, 2005 ,<https://www.christies.com/lotfinder/lot/luc-tuymans-sculpture4489891details.aspx?from=searchresults&intObjectID=4489891&sid=935cfca6-01d7-40c4-aea5-7c1ae7067e37>).



Resim 47- Luc Tuymans “Tsjombe”, 73 x 108 cm, tuval üzerine yağlı boya, 2000

“Tsjombe” Lumumba’nın öldürülmesi planı üzerine düşünen bürokrat ve askerlere karşılık gelmektedir. “Tuymans, tarihsel olayların açık bir şekilde okunmasını, bu tesadüfi detaylar aracılığıyla inceler ve sadece şiddete ya da iktidarın yolsuzluğuna dolaylı ipuçları verir. Bunun yerine tarihin güvenilmez ve farklı bilgi parçalarının karmaşık bir ağı olduğunu ortaya koymaktadır” (Tate, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/luc-tuymans/luc-tuymans-room-10>). Tuymans’ın belirsiz formu ve düşük renk şiddeti unutma edimini çağrıştırdığı gibi yüzlerdeki tanımsızlığın etkisiyle, kişilerden çok olguların tekrar edebilme ihtimalini vurgular niteliktedir.



Resim 48- Luc Tuymans “Chalk”, tuval üzeri yağlı boya, 72.5 x 61.5 cm, 2000

“Chalk” resminde siyah eldiven giymiş bir elin avucunda iki adet tebeşir parçası gözükmektedir. Bu tebeşir parçalarının sembolize ettiği durum Lumumba’nın öldürülüşü sonrası ölü bedenine yapılan saldırı sonunca çekilen iki dişine karşılık

gelmektedir. Tuymans'ın bu metaforik tasviri, sanatçının hikayeci tavrını ortaya koymakta ve izleyiciyi olgu hakkında bilgi edinmeye sevk etmektedir.

“Tuymans 2001 Venedik Bienali uluslararası sanat fuarında Belçika Pavyonu'nda sergilenen seri, görünüşe bakılırsa, ülkesinin tarihinin bu sıkıntılı ve çözülmemiş kısmıyla yüzleşmesi için doğrudan bir çağrıdır. Bu yılın ilerleyen zamanlarında Belçika hükümeti, doğrudan katılımı reddederken “Lumumba'nın ölümüne yol açan şartlarda ahlaki sorumluluğu” kabul eden bir rapor yayınladı. 2002 yılında resmi bir özür gelmiştir”(Museum of Contemporary Art, <https://belacqui-pro-quo.tumblr.com/post/1289690637>)

Tuymans'ın toplumsal olaylara karşı tepki verme duyarlılığı; Schlink'in toplumsal suça eleştirel yaklaşım eksikliğinin bir tür suça iştirak etme fikriyle ele alınırsa, sanatçının kendi adına dolaşıma giren faillik durumuyla da mücadele ettiği sonucuna ulaşılabilir. Schlink'in vurguladığı belli bir nedenden ötürü hesaplaşamamış suçun failler ve kurbanlar arası dolaşıma girmesi ve nesiller arası aktarımı, Tuymans'ın Belçika sömürgeci faaliyetlerine karşı gerçekleştirdiği ulusal yüzleşmede kendi dönemi adına bir eleştiri alanı yarattığı belirtilebilir (Schlink, 2012: 33). Tuymans resimlerindeki soluk renk ve biçimdeki belirsiz form sanatçının resmi dokümanlara karşı duyduğu kuşkuyu destekler niteliktedir. Sanatçının hikayeci anlatımı, başta tekil gibi görünen resimlerin birleşimi ile geçmişe dair bir bellek düzenlemesini gerekli kılabilir.

3.3 Sanat Pratiği İçerisinde Ulus Yüzleşmesinin Etkileri

Richter ve Tuymans'ın ulusal bir travma ile yüzleşmesinde dikkat çekici noktalardan biri de sanatçı travma ilişkisinin yanı sıra toplum ve travma arasındaki ilişkidir. Tuymans'ın serisi Lumumba suikastına dair bir araştırma komitesi oluşturulması ve resmi bir özürle sonuçlanırken, Alman toplumunun sağ kesimi Richter'i terörü sempatik gösterme ile suçlamaktadır. Toplumun siyasal ve kültürel durumu çalışmaların izleyici tarafından anlamlandırılışında bu denli etki etmektedir. Richter mevcut siyasi görüşle ilişkili olan önyargının travmayı anlama noktasında dikkat dağıtıcı olduğunu belirtmektedir.

Richter, Baader- Meinhof üyelerinin ölümünü belli bir kesimin tutumundan çok, ideolojinin yapısı ve sonucunda gelen durumla ilişkilendirmektedir. Baader-Meinhof olayının bilinmezliğine benzer bir yaklaşımla, bir bombalı saldırının hangi grup ya da kurumla ilişkili olabileceğini sorgulamakta. Bu süreçte ortaya çıkan tüm komplo teorilerinin haklı bulunabileceğini vurguluyor. Bu komplo teorileri eylemi, aşırı sol ya da sağ grupların mı gerçekleştirdiği yoksa, eylemin kolluk kuvvetinin gerekliliğini ispatlamaya çalışan bir polis senaryosu mu olduğu gibi soruları barındırır. Bu durumu Baudrillard, simülasyon mantığının egemenliği altına alması olarak nitelendiriyor ve bu olasılıkların kendi arasında değişmesiyle yeni geçerlikler oluşturabileceğini vurguluyor (Baudrillard, 2016: 34).

Belçika'nın ve genel olarak kolonici anlayıştaki yapıların uygarlığı temsil ettiği ve ilkel olanı geliştirdiği iddiası, kaynakların sömürülmesinin yanı sıra köklü bir kültürel ve tarihsel kırılma yaratmaktadır. Baudrillard simülasyon kavramı içerisinde yapılan sömürü ve yer değişimlerinin telafisinin mümkün olmayışından bahsetmektedir. Keşfedilen nesne ya da kültürün ölere intikamını aldığını vurgular, bu durumu tıpkı yerinden çıkarıldığı anda çürüyüp giden mumyalara benzetmektedir. Geçmiş olduğu alanın dışına çıkarma ve depolama isteği mumyanın asıl niteliği olan efsanevi ölümsüzleşmeyi yok etmektedir. Bilim bu nokta yok oluşu geciktirme ve tamir etme ile övünür. İlkel bir kültürle temas keşfetmenin yanı sıra o kültürü yavaş bir ölüme sürüklediğini belirtir (Baudrillard, 2016: 21).

Sanat pratiği içerisinde ulusal tarih ile yüzleşme, travmanın nesiller arasındaki kolektif aktarımının yanı sıra travmaya dair yeni okumalar yaratması itibarıyla da önem taşımaktadır. Sanatçının içerisine girdiği bellek etkileşimi, gerek siyasal gerekse toplumsal eleştiri yokluğuna karşı koyduğu gibi duyarsızlaşmayla da mücadele etmektedir.

SONUÇ

Kavramları algılayış biçimi, olgulara ve imgelere dair oluşan yargı üzerinde etkindir. Kolektif bellek kuramı, kişisel belleğin toplumsal belleği oluşturduğunu belirtmesinin yanı sıra bireysel belleğin oluşumunun ilişki kurulan toplumsal yapıdan bağımsız olmadığını da savunur. Toplumsal mekanizmanın yapılan seçim ve rol modellerdeki belirleyiciliği ortak bir kimliği de beraberinde getirir.

Toplumsal kırılma anları, kavramlara verilen anlam ve yargıları, benimsenen sosyal yapı ve ideolojiyi kuşkulu kılabilmektedir. Bu kuşku beraberinde belleğe ve kimliğe dair yeni bir düzenleme gereksinimi doğurur. Travmatik anlar, anıları ve imgeleri düzenlemenin yanı sıra örtük alanlar da yaratabilmektedir. Siyasal ve kültürel anlamlandırmanın değişimi, trajik ve muğlak anların yeniden gündeme gelmesi geçmişe dair yeni okumalar sunmaktadır.

Olgulara dair kurgulanan zihinsel imge ve imgelemin maddi bir imgeye dönüşüm sürecinde tercih edilen belirsizlik yalnızca yeni bir biçim önerisinin ötesine geçebilmektedir. Oluşan formun kesin bir biçimden kaçınması çeşitli kavram ve travmalarla ilişkilendirilebilmektedir. Görüntünün bulanıklaşması, sanatçının kişisel yaşamı etkisiyle belleğinde yer edinmiş kuşku, baskı, sansür ve unutma edimiyle ilişkilendirilebilmektedir. Belirsiz ve muğlak bir anlatının okumasında, sanatçının bu yönelime gitmesinde etki gösteren kişisel tarihi ve bu süreçte dünya üzerinde gerçekleşen insan etkinliklerini göz önüne almak, imgeye uygulanan deformasyonu ve çıkan anlamı daha iyi ortaya koyar.

Belleğin geçmişi saklama ve yeniden meydana getirmesinin yanı sıra kimlik üzerindeki belirleyici rolü ve yönlendirilmeye açık yapısı beraberinde çeşitli bellek politikalarını getirir. Bilginin iktidarla olan ilişkisinin sorgusu ve yazılı tarih ve kolektif bellek arasındaki fark, bu iki kavram arasında paylaşılamayan bir geçmiş yaratır. Travmatik anların muğlaklığı bu durumda bilinmezlikten çok, geçmişe karşılık gelen çok sayıda sonuçtan kaynaklanmaktadır.

Tuymans ve Richter'in temalarını ele alışlarında ve alt metinlerinde hikayeci ve muğlak kurgu, olgulara dair çok sayıda sonuca işaret etmektedir. Kimi zaman olanın hakikati bilinmese de sunulan resmi argümanın gerçeğe ve bellekle olan kopukluğu, nasıl olmadığına dair bir veri sunmakta ve dokümanı kuşkulu kılmaktadır.

Mevcut siyasal ve kültürel yapı, adalet mekanizmasını kendi çıkarları doğrultusunda etkisiz kılabilmektedir. İktidar kimi zaman hatırlamayı ve yargılamayı kimi zamansa unutma ve cezasızlığı benimsemektedir. Bu durum sanatçıyı yeni ve etkin temsil alanları arayışına yöneltmektedir. Temsil biçimleri belleğin olanaklarına dayansa da hatırlama adına tercih edilen yönelimler farklı bağlar kurabilmekte ve duyarsızlaşmayı önleyebilmektedir. Duyarsızlaşma ve gerekli eleştirel yaklaşımın eksikliği en az travma kadar trajiktir.

Devlet eliyle uygulanan cezasızlık, takipsizlik, tarihin reddi beraberinde suçun reddini getirmektedir. Baskı, sansür, linç kültürü gibi müdahaleler suçu yalnızca belli bir dönem baskılamakta ama yok edememektedir. Uygun düzlemin oluşması geçmişte kalan suçun yeniden gün yüzüne çıkmasına olanak sağlar. Aynı zamanda suçun faili olmak ve iş birliğinin yanı sıra suça karşı durmamak ve eleştiri yöneltmemek, suçla bağ kurmaktadır. Suçun yalnızca geçmişle kalmayan yapısı kurban ve fail kavramlarını nesiller arasında dolaşıma sokmaktadır. Bu aktarımın devamlılığı, tarihle yüzleşmede kapalı bir tutum sağlayan yönetimlerde nesiller arası dolaşıma devam edecektir.

Sanat pratiğinin temel yapısını ulusal tarih ile yüzleşme, bellek, kimlik gibi kavramlar etrafında temellendiren sanatçılar geçmişin yeniden okumasını yaparken kendi nesli adına etkileşime giren fail ve kurban sıfatlarıyla da gerekli hesaplaşmaya girmektedir. Toplumsal travma ekseninde yeniden şekillenen benlik ve kişiliğin, sanatçının seçme, eleme ve imgelem sürecinde yarattığı değişim ve bu değişimin sonucunda sanatçının sanat pratiğinde yeniden travmayla yüzleşmesi bir döngü yaratmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ADORNO, Theodor W (2014). “*Aydınlanmanın Diyalektiği*”, Çeviri Nihat ÜLNER, ELİF KARADOĞAN İstanbul: Kabalcı Yayınevi

ARSLAN, Ahmet (1994). “*Felsefeye Giriş*”, Vadi Yayınları, Ankara

ANTMEN, Ahu (2009). “*20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*”, İstanbul: Sel Yayıncılık

ARTUN, Ali (2013). “*Çağdaş Sanat Ve Kültüralizm Kimlik Ve Estetik*” İstanbul: İletişim Yayınları

ARTUN, Ali (2012). “*Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik ve Modernizmin Tasfiyesi*” İstanbul: İletişim Yayınları

ASSMANN, Jan (2018). “*Kültürel Bellek*”, Çeviri Ayşe TEKİN, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

AUST, Stefan (2008). “*Der Baader-Meinhof-Komplex*”, Hamburg

BAUDRILLARD, Jean (2016). “*Simülakrlar ve Simülasyon*”, Çeviri Oğuz ADANIR Ankara: Doğu Batı Yayınları

BENJAMİN, Walter, vd, Editör Caner AYDEMİR (2013). “*Fotoğraf, Neyi Anlatır*”, İstanbul: Hayalperest Kitap

BERGER, John (2011). “*Görme Biçimleri*”, Çeviri Yurdanur SALMAN, İstanbul: Metis Yayınları

BERGER, John (2016).” *Bir Fotoğrafi Anlamak*”, Çeviri Beril EYĞBOĞLU
Düzenleyen Geoff DYER İstanbul: Metis Yayınları

BİLGİN, Nuri (2013). “*Tarih ve Kollektif Bellek*”, İstanbul: Bağlam Yayıncılık

BORCHARDT, Achim vd. (2012). “*Gerhard Richter. Panorama*” ,Nationalgalerie
Berlin

BOYM, Svetlana (2009). “*Nostaljinin Geleceği*”, Çeviri Ferit Burak AYDAR İstanbul:
Metis Yayınları

BURNETT, Ron (2012). “*İmgeler Nasıl Düşünür?*”, Çeviri Güçsal PUSAR, İstanbul:
Metis Yayınları

CONNERTON, Paul (2014). “*Toplumlar Nasıl Anımsar?*”, Çeviri Alaeddin ŞENEL,
İstanbul: Ayrıntı Yayınları

DRAAISMA, Douwe (2014). “*Bellek Metaforları*”, Çeviri Gürol KOCA İstanbul:
Metis Yayınları

DRAAISMA, Douwe (2016). “*Sıla Hasreti Fabrikası*”, Çeviri Dürrin TUNÇ, İstanbul:
Yapı Kredi Yayınları

EREN, Hasan, vd (1988). “*Türkçe Sözlük*”, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi

FOSTER, Hal (2017). “*Gerçeğin Geri Dönüşü*”, Çeviri: Esin Hoşsucu, Ayrıntı
Yayınları, İstanbul

FOUCAULT, Michel (1999). “*Bilginin Arkeolojisi*”, Çeviri Veli Urhan, İstanbul: Birey
Yayınları

FREUD, Sigmund (1979). “*Sanat ve Sanatçılar Üzerine*”, Bozok Yayınları

FREUD, Sigmund (1986). “*Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*”, Çeviri Erdem ÖNDOĞAN, İstanbul: İnkilap Kitabevi

FREUD, Sigmund (2018), “*Bilinçsizlik ve Psikaanaliz*”, Çeviri Emir AKTAN, Ankara: Tutku Yayınevi

GOMBRICH, E.H (2015).” *İmge ve Göz*”, Çeviri Kemal ATAKAY İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

HALBWACHS, Maurice (2017). “*Kolektif Bellek*”, Çeviri Banu BARIŞ, Ankara: Heretik

HANÇERLİOĞLU, Orhan(1993). “*Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar*”, İstanbul: Remzi Kitabevi

HENATSCH, Martin (1998). “Gerhard Richter - 18. Ekim 1977. *Das verwischte Bild der Geschichte*” , Fischer, Frankfurt

HUYSEN, Andreas (1999). “*Alacakaranlık Anıları (Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek)*” İstanbul: Metis Yayınları

KESER, N. (2005). “*Sanat Sözlüğü*”, Ütopya Yayınları.

KUSPIT, Donald (2014). “*Sanatın Sonu*”, Çeviri Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayıncılık

MANSFIELD, Nick (2006), “*Öznellik*”, Çeviri H. ÇETİNKAYA, R. DURMAZ, İzmir: ARA-lık Yayınları

MAY, Rollo (2018). “*Yaratma Cesareti*”, Çeviri Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayıncılık

MERLEAU,M. (1994). “*Algının Fenomenolojisine Önsöz*” Çeviri Medar Atıcı, İstanbul: Afa Yayınları

OBRIST, Hans Ulrich (2009). “*Gerhard Richter - TextWritings, Interviews and Letters*”, Thames&Hudson

ÖZTÜRK, M. Orhan (1985), “*Psikanaliz ve Psikoterapi*”, Ankara: Sevinç MATBAASI

PROUST, Marcel (2005). “*Sodom Ve Gomorra*”, Çeviri Ahmet Güntan, Roza Hakmen İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

QUIRROGA, Rodrigo Quian (2017),” *Borges ve Bellek*”, Çeviri Ferit Burak AYDAR, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları

SARLO, Beatriz (2012). “*Geçmiş Zaman*”, Çeviri Peral Beyaz CHARUM, Deniz EKİNCİ, İstanbul: Metis Yayıncılık

SARTRE, Jean-Paul (2017). “*İmgelem*”, Çeviri Alp TÜMERTEKİN, İstanbul: İthaki Yayınları

SCHLİNK, Bernhard (2012). “*Geçmişe İlişkin Suç ve Bugünkü Hukuk*”, Çeviri Reyda ERGÜN, Ankara: Dost

SEROTA, Nicholas, vd(2011). “*Gerhard Richter: Panorama*” Tate Publishing, Londra

SONTAG, Susan (2008). “*Fotoğraf Üzerine*”, Çeviri Osman AKINHAY İstanbul: Agora Kitaplığı

SONTAG, Susan (2008). “*Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*”, İstanbul: Metis Yayıncılık

STALLABRASS, Julian (2010). “*Sanat A.Ş Çağdaş Sanat Ve Bianeller*” Çeviri Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları

STORR, Robert (2009). “*Gerhard Richter. October 18, 1977*”, The Museum of Modern Art, New York

TDK (1988). “*Türkçe Sözlük*”, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2015). “*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*”, İstanbul: Dergah Yayınları

WÖLFFLİN, Heinrich (1990). “*Sanat Tarihinin Temel Kavramları*”, Çeviri Hayrullah ÖRS, İstanbul: Remzi Kitapevi

YILMAZ, Mehmet (2013). “*Modernden Postmoderne Sanat*”, Ütopya Yayınevi

Makaleler

ALTINTUĞ, Nevriye (2011). “Değerlere Hitap Eden Pazarlamanın Nostalji Boyutu”, *Organizasyon ve Yönetim Bilimleri Dergisi*, Sayı 2, ss 265-273.

ARREDAMENTO (2018). “*Sonrası: Birinci Dünya Savaşı’nın Ardından Sanat*” Temmuz-Ağustos Sayısı, Editör: Sibel Senyücel

ÇAĞMAR, Mehmet Ş.(2017). “*Sanat Eserinde Hakikat: Martin Heidegger Ve Walter Benjamin*” e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi

ERDEN, Osman, “Oktober 18, 1977”, Artunlimited, Sayı 7

KRISTEVA, Julia “Melankoli”, *Sanat Dünyamız*, Sayı 56, 1994

MAIER, Charles, “The End of Longing? Notes Toward a History of Postwar German National Longing” *Berkeley Alman ve Avrupa İncelemeleri Merkezi*, Aralık 1995

ÖZBAY, Cenk (2012). “Türkiye’de Hegamonik Erkekliği Aramak”, *Doğu Batı-Düşünce Dergisi*, Yıl 16, Sayı 63, Aralık - Ocak 2012, ss. 185-205.

REUST, Hans Rudolf(2000). “*In the Dark Reigons of the Worlds: Luc Tuymans Recent Paintings*” Yıl 2000, Sayı 60

RICHTER, Gerhard. “Writings, Interviews and Letters”, *Thames Hudson*, 2009, ss. 33

KARADUMAN, Sibel (2010). *Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü*, Journal of Yasar University

Basılmamış Kaynaklar

ACIMAZ, Aylin (2006). *Luc Tuymans*, Prof. Gülay YAŞAYANLAR, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, İzmir

ARICI, Oğuz (2009). *Muğlaklık ve tragedya*, Prof. Dr Zeynep SAYIN İstanbul Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı

AZAZİ, Zuhale (1997). *Geçmişin Fotoğraflar Aracılığıyla İrdelenip Psiko-Sosyal ve Sanatsal Açıdan Yeniden Yorumlanmasına Yönelik Bir Araştırma Raporu*, Prof. Mümtaz SAĞLAM, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, İzmir

DEMİRBAŞ, Alper (2009). *Birinci Dünya Savaşı'nın Avrupa Sanat Ortamına Etkileri*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

GÜNGEN, Zafer (2009), *Günümüz Sanatında Enformatik İmgenin Dolaşımı*, Prof. Mümtaz SAĞLAM, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, İzmir

KILINÇARSLAN, R. Özgül (2007), *Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, İzmir

ÖZKUTLU, T. Başak (2004). *Gerhard Richter'in Sanatında Betimleyici ve Soyut Yaklaşımlar*, Lisans Tezi, dan. Yrd. Doç. Murat ÖZDEMİR, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, İzmir

Yakın, Ezgi (2015). *Günümüz Sanatında Kültürel Farklılık Bağlamında Öne Çıkan Kimlik Tartışmalarına İlişkin Yeni Temsil Stratejileri*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Bölümü, İzmir

YILMAZ, Barış (2014), *'Belirsizlik' Kavramı İle Soyut Sanat İlişkisi Üzerine Görsel Çözümlemeler*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı

İnternet Kaynakları

ARTERRİTORY, "Art is Created from Reality. Interview with painter Luc Tuymans"
http://www.artterritory.com/en/texts/interviews/2504-art_is_created_from_reality._interview_with_painter_luc_tuymans/

ATLI,Pınar (2016).” *Sanatta Değişen Çocukluk’ imgesi: Gottfried Helnwein’in Çocukları*”
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/358006>

BERNSTEIN, Amy (2014). “*Let Them Look: An Interview with Luc Tuymans*”
http://www.portlandart.net/archives/2014/06/transcription_l.html

BEYST, Stefan (2007). Luc Tuymans, <http://d-sites.net/english/tuymans.html>

ÇOPUR, Senem. *Toplumsal Travma Nedir?*
<https://psyma.bilgi.edu.tr/static/docs/toplumsa-travma.pdf>

DANTO, Arthur, (2002), <https://www.thenation.com-/article/history-blur/>).

DAVID ZWIRNER, “*Mwana Kitoko. beautiful white man, Press Release*”
<https://www.davidzwirner.com/exhibitions/mwana-kitoko-beautiful-white-man/press-release>

DÜZLER, Gamze (2017), “*Belçika’nın Kara Tarihi: Kral II. Leopold’un Kongo Katliamı*” <https://www.afam.org.tr/belcikanin-kara-tarihi-kral-ikinci-leopoldun-kongo-katliami/>

EASTHAM, Ben (2015) “*A Necessary Realism: Interview with Luc Tuymans*”
<https://www.apollo-magazine.com/a-necessary-realism-interview-with-luc-tuymans/>)

GUGGENHEIM, “*Luc Tuymans*” <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/luc-tuymans>)

HERBERT, Martin, “*On Painting, Filmmaking And How To Look At Art*”
https://artreview.com/features/luc_tuymans_oct_2012/

KHANACADEMY, <https://tr.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/a/gerhard-richter-uncle-rudi>

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, <https://belacqui-pro-quo.tumblr.com/post/1289690637>

ŞENOL, Nazlı. “Goya’nın Bir Başyapıtı: 3 Mayıs 1808,”
<https://nazlisenol.wordpress.com/2015/09/29/goyanin-bir-basyapiti-3-mayis-1808/>

SANDERS, M. (2000). “*Gottfried... . London:Dazedand Confused*“

TISDALL, Ulla (2012). “*Luc Tuymans*”, <http://blog.ocad.ca/wordpress/gart1b21-fw2011-02/2012/02/luc-tuymans/>

ÖZGEÇMİŞ

1990 Adana

Lisans Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Kişisel Sergiler

2011, Tanımsız, Amerikan Hastanesi Operation Room, İstanbul

2013, Vague, Galeri NO 2, İzmir

2013. Kesişme V, x-ist, İstanbul

2014, éternité x-ist, İstanbul

2016, ev, x-ist, İstanbul

Ortak Sergiler

2008, Desen Sergisi, DEÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, Türkiye

2010, Mozaik Portreler, DEÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, Türkiye

2011, Durumlar Olasılıklar, DEÜ, Tıp Fakültesi, İzmir, Türkiye

2011, Look Inside II, Soyer Kültür Sanat Fabrikası, İzmir, Türkiye

2011, Nefes Vol. IV, Merkür Galeri İstanbul, Türkiye

2011, Resim ve Heykel Müzeleri Derneği 30. yıl Sergisi, Akbank Sanat, İstanbul, Türkiye

2011, Hangisi Gerçek, İlayda Sanat Galerisi, İstanbul

2015, x-tension, x-ist,

2015, bir Endülüs köpeği üzerine çeşitlemeler, x-ist

2016, x-ist@bursa, Nazım Hikmet Kültür evi

2019, kağıt, Pilevneli Galeri, İstanbul

Yarışmalar

2010, 29. Turgut Pura Vakfı Resim ve Heykel Yarışması Sergileme, İzmir, Türkiye

2010-2011, 34. Dyo Resim Yarışması Sergileme, İstanbul, Bursa, İzmir, Konya, Adana, Ankara, Türkiye

2011, Nuri İyem Resim Yarışması Sergileme, Evin Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye

2011, 30. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi Sergileme, Akbank Sanat, İstanbul, Türkiye

2012, 9. TJK Resim Yarışması Sergileme, Adana, İzmir, İstanbul, Ankara

2012,31. Turgut Pura Vakfı Resim Heykel Yarışması Sergileme, İzmir

2012, 2. İstanbul Rotary Sanat Yarışması Katalog

2012, Genç Yeni Farklı III, Cda Project, İstanbul

2013, 3. Küçükçekmece Belediyesi Resim Yarışması Sergileme, İstanbul

2013, 3. İstanbul Rotary Sanat Yarışması Katalog

2018, Yunus Ensari Resim Yarışması, Ankara

2018, İstanbul Rotary Sanat Yarışması Katalog

Ödüller

2011, 30. Turgut Pura Vakfı Resim ve Heykel Yarışması 1. lik Ödülü

2012, 10. Bahattin Tatış Resim Yarışması 1. lik Ödülü

2012, 2. Küçükçekmece Belediyesi Resim Yarışması 2. lik Ödülü

2013, Akbank Günümüz Sanatçıları Ödülü, Akbank Sanat, İstanbul

2018, 4. Güncel Sanat Yarışması, Mansiyon, Cermodern, Ankara

Sanatçı Rezidansları

2013, Bodrum Contemporary Art Campus

Fuarlar

2013, Contemporary İstanbul

2014, Contemporary İstanbul

2015, Contemporary İstanbul